重读八十年代

朱伟 著

中信出版集团

版权信息

书名:重读八十年代

作者:朱伟

ISBN:9787508687919

中信出版集团制作发行

自序

我一直说，此生幸运，是在还年轻时，亲历了八十年代的文学革命；是在还年富力强时，又亲历了一个媒体崛起的时代。

八十年代是我的文学年代。我的八十年代始于1977年冬进《人民文学》当实习编辑，那时我是个户口在黑龙江的知青。我要感谢把我引进《人民文学》、时任《人民文学》小说组组长的涂光群，是他带我走上编辑工作岗位。

我一直说，我在八十年代的幸运，是因在《中国青年》遇到了时任社长兼总编辑关志豪，又因为王蒙而回到了《人民文学》。我是因为《人民文学》解决不了户口问题，才进了1978年正筹备复刊的《中国青年》，有幸经历了《中国青年》复刊事件，成为思想解放运动初期，朝气勃勃的《中国青年》集体中的一员。回到《人民文学》，是因为王蒙说："你要做文学编辑，还是到《人民文学》吧。"我就随他回到东四八条，亲历了《人民文学》辉煌的1985、1986年。

当一切都成为过去时，每一个时代，都成了生命中的一段坐标。八十年代是什么？我曾写过这样一段文字，在网上到处流传——

八十年代是可以三五成群坐在一起，整夜整夜聊文学的时代；是可以大家聚在一起喝啤酒，整夜整夜地看电影录像带、看世界杯转播的时代；是可以像"情人"一样"轧"着马路，从张承志家里走到李陀家里，在李陀家楼下买了西瓜，在路灯下边吃边聊，然后又沿着朝阳门外大街走到东四四条郑万隆家里的时代。从卡夫卡、福克纳到罗布·格里耶到胡安·鲁尔福到博尔赫斯，从萨特到海德格尔到维特根斯坦，那是一种饥渴的囫囵吞枣。黄子平说，大家都

被创新的狗在屁股后面追着提不起裤子，但大家都在其中亲密无间、其乐无穷。

那时，我和何志云住在白家庄，张承志住在三里屯，李陀住东大桥，李陀坐两站路公共汽车就到我家了。郑万隆住东四四条，史铁生住雍和宫大街，阿城住厂桥，在一个城市里，彼此距离都很近，骑着一辆自行车，说到就到了。更重要的是，那时的亲密无间，彼此是可以不打招呼，随时敲门都可进去的；是可以从早到晚，整日整夜混在一起的。我还清楚记得，早晨我骑车去阿城家里，他总在被子里瓮声瓮气说："催命鬼又来了？"傍晚去，他则总不在，桌上有留言："面条在盆里。"

整个八十年代，我的文学履迹，就是骑着一辆自行车，每周一遍遍地巡查全城每一家书店，搜寻书架上能跳入眼帘的新书的过程，几乎每一家书店，都留有如获至宝的记忆。然后就是，骑着自行车从一个作家家里，去见另一个作家，从相识到相知，媒介都是读书的话题。因此，我的八十年代记忆中，满是那辆绿色的凤凰牌自行车的印象。那原是我太太娘家以很多张工业券买下来的产权，结婚时我太太从家里骑过来，成为我们小家的财产，因是男车而成为我的交通工具。我骑着它穿过一条又一条胡同，避开警察，送儿子去幼儿园。冬天的寒风中，那双小手紧紧抓在车把上。一次他的脚没蹬住竹椅，卷进了前轮，我俩一起被紧急制动甩出去，他的脚卷在轮里，脸被冻硬的路面蹭破，幸无大碍。骑自行车的冬天总是格外刺骨，下雪化过又结上冰，路上就是纵横交错的一道道浅浅深深的冰坎。我记忆深刻的是，那一个夜晚我骑车从白家庄去和平里，给影协的陈剑雨送刚写完的《红高粱》的电影剧本初稿。那时的自行车已是老年，处处有毛病：车把是松的，每在冰弄里遇到坎，随时都像要摔倒，但硬是在冰坎中歪歪扭扭地走了过去。还有的骑自行车的记忆，则是编《东方纪事》时，我骑着它，到阜成门外找钱刚，到蓟门桥找李零，再到北大找陈平原，那是八十年代末了，居住范围扩

大，相距已经远了，骑在自行车上，从最东端到最西端，已经觉得累了。有时，骑着骑着，睡着了，一个激灵，吓一大跳。这辆自行车陪伴了我整个八十年代，到九十年代初，送儿子上补习班停在楼下，它终于被偷走了。

那正是些年轻而值得回味的日子。

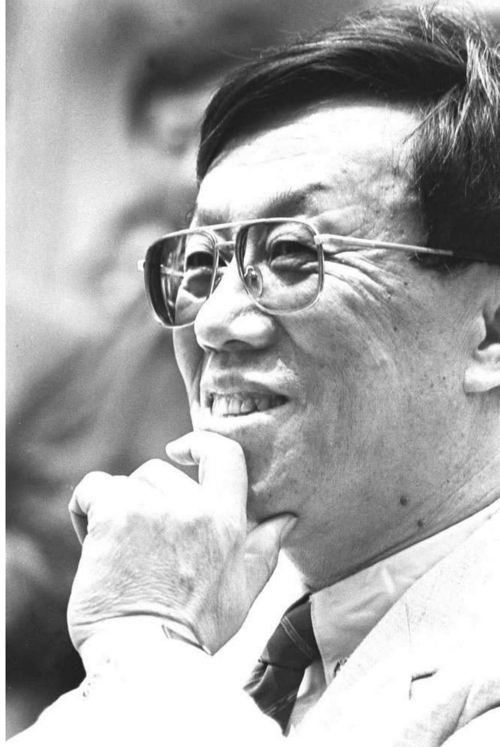
我在博客中开始写《我与八十年代》，期望以我自己的生活轨迹回忆那个时代的每一个节点，记录与一位位作家交往的过程。结果，开了个头，就因为还在岗，工作繁忙，放下了。退休后，《三联生活周刊》主编李鸿谷邀我写专栏，他希望我写写八十年代熟悉的作家们，对他们的作品做一个系统梳理、解读，于是就有了这些文章。尽管有些作家还未写到，也未能做到系统，总算也将我与这些作家的交集记录了下来。这其中，我更在意对他们的作品、他们创作轨迹的解读，或许这些解读能有助于读者更好地了解这些作品，这正是一个编辑应该做的工作。

有人说，这其实是一部个人经历的八十年代文学史。我想，也许，再花几年时间，涉及的作家更广泛些，才能形成系统与规模。而且，一部文学史，还必须对八十年代各阶段社会背景的烙印做出反应，因此，这本书，只能算一个开端，一个基础。

总是心有余力不足。时间总不以人的意志为转移，故能完成的总是有限，这是我一直的嗟叹。

是为自序。

王蒙：
不仅仅为了文学



1

我是1978年借调在《人民文学》当实习编辑时认识王蒙的。那时《人民文学》在东四八条中国戏剧研究院的楼里寄居，楼道很黑。他到编辑部送稿子——《队长、书记、野猫与半截筷子的故事》。这是他走出新疆，准备重新在《人民文学》亮相的第一部短篇小说。1978年伤痕文学刚兴起，大家都在控诉“文革”，一一列数五十年代就开始累积的伤

痕。他却以这样俏皮的标题，以一种杂拌阿凡提式的故事，一下就跨越了“苦难的历程”。

那还是一个穿灰脱脱中山装或者军便装的年代，那时我以崇仰的眼光，对这个从坎坷中滚打出来，似乎只掸了掸土，就仍然鲜活的人充满了好奇。之前曾听陆星儿的哥哥陆天明描述过在新疆的他，说他已经是一口流利的维吾尔语，完全成了土生土长的新疆人。说实在，我见过不少像他这样，才华横溢便被戴上“帽子”，扔到农场花白了头发的五十年代明星作家，身上普遍都留着深刻的坎坷年代烙印——在矜持、持重中淤积了太多被扼制的愤懑。奇怪的是，这些磨砺的痕迹在他身上，起码在表面，你竟完全看不到。他瘦而更显脸长，好笑，时时忍俊不禁，镜片后眼睛成了缝，就更显笑口的夸张度。他开口、闭口都是新疆，时不时“太有趣”、“太有意思了”地感叹。他人在渲染中攀比自己的苦难，他却似乎压根儿没经历过冷酷，似乎一直都是温暖在善待他。这就是王蒙。他真是以一种截然不同的面貌回到北京，告别过去了的那个时代。

在《队长、书记、野猫与半截筷子的故事》这个短篇小说里，其实能读到他的一种态度。这篇小说写的是七十年代“农业学大寨”，农村基层干部用谋略，与那些执行极“左”路线的人周旋的故事。也许因其自身的经历，他以为，生活中其实没有敌人构成的戏剧冲突，只有思想品质差异的荒谬。因此，义正词严、剑拔弩张、你死我活的小说结构就显得低级。他的兴趣是，应对荒谬的机谋如何将这一切都瓦解为幽默，小说中讲笑话的木匠，显然是阿凡提形象的借代。这篇小说的叙述方法其实并不先进，但那时西方的黑色幽默尚未引进，作为一个以批判现实主义为使命的作家，他的这个亮相真的与众不同。

刚从新疆回北京时，他还未获平反。作为曾经“组织部新来的年轻人”，组织显然对他倾注了很多关怀。他很快就进了北京作协，但住房一时解决不了，刚开始就只能住在北池子一个招待所里。我去看望他，屋很小，临着过道，那真是一无所有回到北京的感觉：屋里除了床与桌

子，几无空间，起居、写作、会客都拥挤在一起，来个客人，崔瑞芳都必须坐在一边，安静地作陪。

王蒙的写作，据他自己说是不会受任何环境影响的，无论窗外多嘈杂，他都能随时沉浸在自己的思路中，很难被他人干扰。他的创作，并非深思熟虑、锱铢必较的那种，而是一挥而就，唯恐不能迅速将灵感记录下来，手稿上的文字因此潦草而有些倾斜，如轻漫飘飞而成，绝非李国文那样，每个字都像刻钢板般工工整整，有错字宁肯重誊一页。王蒙因此对斟酌于文字的作家，多少是有不屑的，他更看重气息与气度。这种创作态度，我觉得与他的智商和才能压抑了太久有关，似乎好不容易有了可供宣泄的机会，唯恐来不及一吐为快。1979—1982是王蒙复出后创作的井喷期，有意思是，他压抑才华的宣泄，却找到了在当时最时髦的叙述手法——黑色幽默与意识流。

现在人们回顾八十年代小说挣脱所谓“工农兵式主题先行、线性叙述模式”，往往以《现代小说技巧初探》出版为革命的开端。其实此前，无论上海译文出版社主编的《外国文艺》，还是中国社科院文学所主编的《世界文学》，早已译介了大量西方现代派作品。《外国文艺》1978年就推荐了约瑟夫·海勒的《第二十二条军规》与索尔·贝娄的《寻找格林先生》；《世界文学》1978年就推荐了茨威格的《象棋的故事》，1979年初就推荐了卡夫卡的《变形记》；而陈焜1979年就在《文艺报》介绍美国作家索尔·贝娄与辛格了。陈焜似乎是中国社科院外国文学研究所的，事实上，陈焜的《西方现代派文学研究》（1981年8月，北京大学出版社）已经系统介绍了黑色幽默、意识流，推介了《尤利西斯》、《第二十二条军规》、《赫尔索格》、《蝇王》、《等待戈多》、《墙上的斑点》、《万有引力之虹》等许多西方现代派经典。而叶君健给《现代小说技巧初探》写的序，落款时间是1981年8月。

王蒙作为一个五十年代作家，底色是俄苏文学，他懂俄文，对俄苏文学如数家珍。但他好在八十年代初能与我们一样，追逐那些能时时让

人耳目一新的西方现代小说，这是他能最先超脱现实主义按部就班慢节奏的叙述方式，远超他的同辈作家，而且反倒站在陈建功、韩少功、王安忆这些知青作家们之前，最先开始所谓“现代派”叙述实践的前提。

1979年的短篇小说《夜的眼》，与《队长、书记、野猫与半截筷子的故事》截然不同，他已经像脱掉了一件沉重的外衣，开始以一种轻松的方式写作了。我是在北池子那个招待所的小屋里，最早读到这个短篇小说手稿的。那时我经常会成为他新作的最早读者之一，也许他较认可我这个小朋友其实粗浅而直率的判断吧。八十年代我的一本劣作准备出版，他曾帮我写过一个序，开头说：“随着‘新时期’的开始，我认识了年轻的编辑朱伟同志，他是北京许多中青年作家的朋友，他议论他们的新作，总是恰到好处，一语中的。有那么一段时间，我写了东西，觉得没把握，便找朱伟同志来看看谈谈，都有收获。他谈作品还有一个特点——决不当面奉承。‘我觉得你这篇没有写好’，他敢于，也一定会向任何负‘盛名’的作家这样说话，当他认为应该这样说的时候。”这是对我最好的褒奖了。

《夜的眼》篇幅仅四千多字，写的就是第三人称的他自己，二十年后重回这个变得喧闹、五光十色的都市，连一道想象中能跳过去的沟都跳不过去了，二十年的辛酸都隐在了背后。故事是没有的，仅是边疆小镇的老首长给了一个地址，要找城里老战友帮着解决一下汽车零件。老首长的这个老战友不在家，他被这个老战友儿子冷漠的回答刺伤了：“现在办事，要么有东西，要么招摇撞骗，你们有什么呢？”于是他觉得这个都市的节奏似乎都与他无关。这个短篇在王蒙的新时期的重要性是不言而喻的——都市的光怪陆离与边远小镇的寂寞安逸；这边在讨论民主，那边在议论羊腿；现在时牵动过去时，那些飘逸的，关联或不关联的意象，他都洒脱地就组接在一起了。他开始长短句自如地参差，意象与意象就像舞伴，在翩翩起舞中越滚越多，这成了他以后的典型叙述。

更重要的是，他在这种以感觉萌发的构思中，找到了自己的位置。

2

王蒙1983年7月1日到《人民文学》上任当主编，意味着身份的一个重大变化。1979—1983，我以为是他创作最值得称道的时期。如果他当年不到《人民文学》当主编，顺着这样自如而又辉煌的写作道路走下去呢？我有时候经常这样想。

《布礼》、《蝴蝶》、《杂色》与《相见时难》，这四个中篇小说，在当时真有一种炫目的光芒。第一个是《布礼》——致以布尔什维克的敬礼，这是他自己坎坷经历中精神追问过程的一个真实纪录，思索轨迹自然形成了小说中自由的时空转换——1949、1950；1957、1958、1959；1966—1970；1979。

1949、1950是《青春万岁》中“所有日子，所有的日子都来吧，让我用青春的金线，幸福的璎珞编织你们”的岁月。刚解放时那个党员大会，那支“没有胖子，没有老迈，没有僵硬与迟钝”的队伍，那场在笑声中传递而风扫残云般的午餐，真写得气势磅礴。这精神面貌真是他们所持信仰，被错划为“异己”后精神折磨的基础。在此基础上，1957—1959才真实而感人。王蒙形容定右派的过程“像一次外科手术，钟亦成与党，本来是血管连着血管，神经连着神经，骨连着骨，肉连着肉的”，而一旦用外科手术刀割除，“人们看到这块被抛到垃圾桶里带血的肉诗，用不着别人，就是钟亦成本人也不能不感到厌恶、恶心了”。

说实在，当年（1979），以我的阅历还不能深刻体会王蒙的时候，对这样的布礼的内涵是无法理解的。他没有写苦痛，写的是赎罪的狂热，那个“腿在长劲，腰在长劲”、写“四肢、肠胃、身体与精神都得到

了解放”的献身劳动的章节，在当时我是以为粉饰的。直到深入了解王蒙后，才觉得这小说之了不起，恰在真实记载了那样一种由信仰驱使的精神拷问，由精神磨砺的脱胎换骨。作为一位以整个青春期目睹着新中国如何以清朗与明丽荡涤旧社会的青年布尔什维克，那个革命、进步、明朗的五十年代初是他们整个精神的基础，深深烙在他们的心灵上，他们就认定那是中国最好的时代，动摇了这个基础，便动摇了整个政治灵魂。王蒙因此而与五十年代右派作家中的多数有本质的不同。站在他不可颠覆的精神基础上，被“割掉”的精神折磨所推动的赎罪狂热，就是一种极残酷的真实。从五十年代到七十年代，不正是因为这样的生态，才构成了越来越惨痛的灾难吗？

进入九十年代以后，有人抨击王蒙是一个不讲真话的作家，而在我看来，没有这样由信仰所构成的精神拷问更深刻的中国现实了。这是由他们这一代人的烙印所决定的，正是这样的烙印磨砺了这样的人生，另一种烙印的人可能会浅薄地怀疑其真实性，那是因为他们根本没有进入那个年代真实的情景。这才是这个时代真正的深刻性。

然后是《蝴蝶》。这个中篇小说借《庄子》中庄生梦蝶的意象，讨论的是处境、身份与人的关系——钻山沟的八路军变成了掌控一个城市几十万人的执政者，要什么就有什么；这个身为市长、书记的执政者回到乡村，就变成了拿锄把，与乡民一起坐在炕头端着海碗喝粥的老张头；老张头再重新回到城里，就是住星级宾馆的张副部长了。从张市长、张书记、老张头到张副部长，他获得过比他小13岁的女学生海云的崇敬与爱，但她与他的市委比较，又是那样渺小。然后，她作为“小资产阶级知识分子”，成了从他身上剥离的一个瘤子，又有一个美兰成为他身份的附庸。当他被隔离了市委这个位置，美兰离去，他就变成老张头回到了他与海云的孩子身边，在这里又遇到了命运中第三个女人，乡村医生秋文。最后，重新容光焕发的张副部长回到乡村，以自己的心愿想带回秋云的时候，这个大学毕业生回应他的是，“官大的人总觉得自己比别人重要”。王蒙在这篇小说中思考的是“位置比人重要吗？”这个

问题。这个问题是高踞他人之上的张书记回到老张头之后，才被体悟的——“在登山的时候，他发现了自己的腿，多年来，他从来没有注意过自己的腿。在帮助农民扬场的时候，他发现了自己的双臂。在挑水的时候他发现了肩。在背篓子的时候他发现了自己的背和腰。在劳动间隙，扶着锄把，伸长了脖子看着公路上扬起大片尘土的小汽车的时候，他发现了自己的眼睛。”

从这篇《蝴蝶》开始，王蒙在当时被认为最早使用了西方“意识流”的叙述方式。其实，他当时的叙述不过自然地舒展了其精妙的联想能力，比如小说这样开头的描写：“车轮的滚动发出了愤怒而又威严的、矜持而又满不在乎的轰轰声。车轮轧在地面上的时候，还有一种敏捷的、轻飘飘的沙沙声，这种沙沙声则是属于青春的，属于在冰场上滑冰，在太液池上划船，在清晨跑步的青年人的。坐上这样的车，他美好得像一块新出炉的面包，带着小麦、牛奶、蛋黄和砂糖的芳香，烘烤得红扑扑的。”叙述方式确实是意象任意跳跃的意识流，但本质上，仍然是非常坚实的现实主义。

与《蝴蝶》比，我更喜欢《杂色》：一匹灰白色，眼珠已经浑浊的老马，蹒跚驼着一位裹着破棉袄的曾经的音乐学院高才生，距离就是去夏季牧场，要一个简单的统计数字。这个距离如音乐中的极弱到渐强——沿途有什么呢？过河，马要喝水；进村，到供销社买一点水果糖与莫合烟，在年轻女售货员的眉眼里，他看到了恍若隔世、曾经的音乐世界。然后，进山，马遇到了蛇，他不断遭遇哈萨克牧人的同情问候，他被青草包围起来，前后左右都是，到处是青涩的香气。再然后，变天了，乌云，冰雹与暴雨，雨中的寒冷与雨后脱去湿衣，由阳光沐浴裸体的惬意，而惬意之后，饥肠绞痛，即使挨到夏季牧场，帐篷里充饥的食物只有发酵的马奶子。空腹饥渴地连喝三大碗后，胃刺痛，头犯晕，最后，像是酣睡过后，他变成了展翅的燕，游弋的鱼，音乐就如极强到惊天动地。在踏着月光迎着星空回去的路上，他唱起歌，那匹老马便四蹄腾空，如“一枚火箭在发光的天空中”飞驰起来，群星都在列队舞蹈。这

篇小说一气呵成，一泻如注，真是写得洒脱至极。它在《蝴蝶》对人与身份的思考之后，记录的是他自己如何走过，或者说，如何地忘我？它终要表达的是什么？每个人和每匹马都要走过自己的路，无论艰难、光荣、欢乐、惊险，都是必需和无法避免的。写这篇小说时，他在美国爱荷华，受聂华苓之邀，参加“国际写作计划”。

3

《杂色》之后的《相见时难》，表面看终于涉及了情感纠缠，实质上，翁式含与蓝佩玉的情感错位，是为表达选择决定着人生的轨迹。表面看是蓝佩玉因迷路错过节头时间的错位，导致两人越行越远，即使三十年后重逢亦无法挽回，相见时难。实际上，翁式含根本不需要蓝佩玉的解释，蓝佩玉的道路只是为了衬托他（其实是王蒙自己）对人生所付出代价的态度——无怨无悔。小说核心其实是翁式含内心与蓝佩玉的对话——“如果不付出代价，如果所有聪明的、有文化的人都像你们，中华民族的命运才可怕呢。”王蒙是不屑于讨论情感滞留的，所以，这个中篇小说回避了一次次可能的情感深入，蓝佩玉只是一个符号：先是无法承担政治的残酷而选择了逃离，三十多年后回国，又成为优裕的“美金、别墅、汽车”，“美国”物质的象征。翁式含痛心于时代变迁导致的身份颠倒——“他们的身份，似乎反而超过了在这块土地上辛勤劳作、付出牺牲的人。”表面看，这情感阻隔，深度是在《庄子·秋水》中那个“子非鱼，安知鱼之乐”的追问。其实，翁式含所表述的“治疗痼疾正是为了维护和发展她的光荣”，已经是《布礼》《蝴蝶》《杂色》后，对自己，或者说整个这一代付出的沉重代价，一种铿锵豪迈的宣言了。

这篇小说发表在1982年第二期《十月》上，中国青年出版社9月就出了书。这个9月，党的十二大召开，王蒙被增选为中央委员。这确定

了他整个八十年代的身份与将要扮演的角色。现在回头看，也许，他到《人民文学》，是1982年就确定了的。那时候，《人民文学》在文坛的位置不言而喻。它的第一任主编是茅盾，茅盾也是中国作家协会的第一任主席。随后，邵荃麟成为主编，他也是中国作家协会的党组书记。王蒙接任前，主编是张光年（《黄河大合唱》的词作者光未然），张光年也是中国作协党组书记，但不是中央委员。当时作协成员里，似乎只有贺敬之是中央委员，他是中宣部的副部长。

1977、1978年，我曾在《人民文学》当实习编辑，当时的主编是诗人李季，曾允诺帮我解决知青进京的户口问题。后来久盼无望，我就去了《中国青年》，是王蒙当主编，带我回的《人民文学》。当时我已经从《中国青年》调往中国青年出版社的《青年文学》，王蒙对我说，做文学编辑，还是到《人民文学》吧，是他与《人民文学》当时的副主编刘剑青一起到中国青年出版社，帮我办的调动。要不然，我就与马未都成同事了，马未都那时在《青年文学》当小说编辑。

王蒙1983年7月1日到《人民文学》上任时有个就职演说，没有慷慨陈词，反复强调他只是个作家，编刊物还要仰仗各位专家，很低调。他的上任，意味着八十年代的文学革命真正登堂入室，意味着《人民文学》将产生翻天覆地的变化，我真有幸亲历了整个过程。

王蒙上任后，第八期的《人民文学》版权页彻底改头换面。先是葛洛、李清泉不再任副主编，只留下文艺评论家、老好人刘剑青一人，严文井成为顾问。然后，编委会大换班：冰心、孙犁、沙汀、张天翼、草明、贺敬之、魏巍等一批老人换成了茹志鹃、徐怀中、谌容、蒋子龙、黄宗英这样的新人。人选上，经他努力，上海选择了茹志鹃，北京只选了谌容，部队选了徐怀中。这个名单中没有与他同类的“右派”。年纪稍大点的，选了武汉的徐迟，他是当时重要的报告文学作家，黄宗英也是，可见对报告文学的重视。诗人，保留袁鹰，增加了张志明。这个名单更重要的是，增添了编辑部的老人崔道怡、王朝垠与周明，这意味着

他们将成为副主编人选。但在具体的人事调整上，王蒙却极谨慎：先让他们参与轮流发稿，一年半后，1985年初，才确定他们为副主编。

王蒙在这一期《人民文学》发表了一篇就职宣言：《不仅仅为了文学》，署名却是“本刊编辑部”。文中说，“伟大的祖国，伟大的历史使命需要精神上更加伟大的人民”，“我们更希望奉献给读者的是亿万人民的心声和时代的壮丽而又斑驳的画卷。通过篇篇作品，我们希望读者能够看到同时代人的眼泪、欢乐和憧憬，看到我们的民族的艰难而又伟大的振兴，看到我们大家的生活，波澜壮阔，多彩多姿，有时候是沉重的，却始终又是令人眷恋、令人无限向往的生活”。用他惯用的起伏长句，先强调“眼泪”，后才是“欢乐和憧憬”。而“有时候是沉重的，却始终又是令人眷恋、令人无限向往的”，则成为他之后强调的一种基调。

现在回头看，王蒙对《人民文学》循序渐进的文学革命推进，是充满智慧的。但在当时，作为当事人，我对他的推进速度是常感失望的。那时我年轻气盛，经常埋怨编辑部陈旧观念当道。王蒙是靠作家的作品，一步步推动《人民文学》面貌变化的。先依靠的还是北京作家群，当时编辑部的说法，北京是“半壁江山”。编辑分工中，谁管北京，自然也就决定了其在小说组（那时还未称“小说编辑室”）的重要位置。除了北京，次要是湖南，因为湖南有一个强大的作家群；再其次才是包括上海的华东。小说组中，原来是崔道怡管北京，王扶辅之；王朝垠管湖南，向前辅之。

我回小说组，一开始分配主管很次要的黑龙江——我下乡的第二故乡。但王蒙有意识带我接触北京的一批重要作家，给我直接处理他们作品的特权。上任不久，他就带我去郊区参加北京市作家协会办的一个创作班，很有拜码头，求支持的意味。我们在创作班住了一夜，汪曾祺的《陈小手》就是在那个班上谈及的构思。1983年刚开始推动《人民文学》变化的一些作品，其实都是王蒙先约好，我跑腿，取稿子，也经手改稿、发稿。当时主管北京的王扶放手让我独立处理这些稿件，1977、

1978年实习的时候，她就是带我的老师。也是她介绍我去的《中国青年》。

初回《人民文学》的下半年，经我手发表的重要作品，就是汪曾祺的《故里三陈》。汪先生刚开始只写了《陈小手》，不到两千字的一个小短篇，写得有声有色：陈小手是个产科医生，陈小手的手比女人的手还柔软。他帮孙传芳军的团长太太接生，团长给他了赏，转身一枪将他打下马来。团长说，“我的女人，怎么能让他摸来摸去！这小子，太欺负人了”。最后结尾是：“团长觉得怪委屈。”文字简练、传神而老道，结尾有辛酸的幽默，曾令我在一段时间津津乐道。王蒙读后说，能不能让曾祺再写两篇？一篇太单薄了。我传话给汪先生，就有了《故里三陈》。

而谭甫成、石涛这样的青年作者，原来是不可能上《人民文学》的。这一年，石涛的《在那个夏天》与《故里三陈》一起，刊登在《人民文学》第9期上。同期刊登的还有湖南作家何立伟的处女作《小城无故事》，王蒙称它是“诗化小说”。

4

王蒙用了一年半时间过渡，才慎重推动了1985年《人民文学》耀亮整个文坛的效果。1984年的《人民文学》基本立足于与他年龄相近的五六十年代作家：从维熙的《雪落黄河寂无声》、刘绍棠的《京门脸子》、李国文的《危楼纪事》、何士光的《青砖的楼房》、蒋子龙的《燕赵悲歌》、林斤澜的《矮凳桥传奇》。青年作家仅江西陈世旭与山东张炜两人上了头条，作品都保证了平稳的现实主义基调。这一年有两个重要作品都发表在上海：邓友梅的《烟壶》发在《收获》，阿城的《棋王》发在《上海文学》。

《人民文学》1985年的大胆推进，一个重要背景是1984年底召开的第四次全国作家代表大会。这个大会的前三次开在1949、1953、1979，而这次会的基调是清除左的偏向，保证创作自由与评论自由。这个跨年大会是八十年代文坛一个特别重要的转折点。这次会上，王蒙成为中国作家协会常务副主席兼党组副书记（主席是巴金，党组书记由张光年换成了评论家唐达成，唐达成五十年代曾评论过《组织部新来的年轻人》，后也打成“右派”）。四次作代会结束后，周明、崔道怡、王朝垠正式成为《人民文学》副主编。排序上，负责报告文学、诗歌、散文的周明排在了负责小说的崔道怡与王朝垠前面。而在小说组，也正式宣布我主管北京，王扶主管上海。

1985年的《人民文学》面貌焕然一新是从第三期发表刘索拉的《你别无选择》始。在《你别无选择》前，其实，第二期就发表了阿城的《孩子王》。但《孩子王》未放在突出的头条位置，这一期头条是五十年代老作家李凖的《瓜棚风月》。王蒙对阿城的《棋王》是赞赏有加的。当初北京有一个重要的稿件“中转站”——李陀家，各地作家几乎都要到那里“拜拜码头”，李陀因此称“陀爷”。《棋王》是因我得知消息晚到一步，就给到了《上海文学》杨晓敏手里。我找到阿城，先拿到他一个短篇《树桩》，发在1984年第十期《人民文学》上。《孩子王》是他“王系列”的第二篇，他原计划写“八大王”，可惜后来只写出一个质量下降的《树王》，发在《当代》上，就再没有创作冲动了。

《你别无选择》在当时，确实是读后能令人热血偾张的一个作品。我是在李陀手里拿到的稿子，小说明显是受《第二十二条军规》影响：其中无论学生老师，几乎人人都带点神经质。一帮精力过盛无处发泄的学子，到处不谐和音交织成的喧嚣。那个“功能圈”高悬其上，人人都如陀螺。所描写人物中，依稀能找到谭盾、瞿小松、叶小刚、郭文景及刘索拉自己，中央音乐学院作曲系他们这一班的种种原型。因为这篇小说，我知道了不协和和弦，知道了无调性的张力，知道了勋伯格。李陀当时说，这稿子，你们《人民文学》肯定发不了。记得我当时写了满满

一页的稿签，没想到王蒙很快就有了终审意见，一下将这小说提到很高的高度。可惜当时没意识，将他的稿签准确留存下来。记得大体意思是，我们有志突破自己无形的框子久矣，而“青春的锐气，活泼的生命，正是我们的向往！”“闹剧的形式是不是太怪了呢？闹剧中有狂热，狂热中有激情，激情中有真正的庄严、有当代青年的奋斗、追求、苦恼、成功和失败。也许这篇作品能引起读者——特别是青年读者的一点兴趣和评议？争论更好。但愿它是一枚能激起些许水花的石子。”都来自王蒙的稿签。

1985年《人民文学》之令人激动，是调度了各种不同类型创作的可能性。记得王蒙当时经常得意于每期头条风格的反差。他告诉我，风格变化越大，就越能体现文学表现可能性的差异。这是我从他那儿学到的主编术。比如第三期以《你别无选择》为头条，第四期以何立伟诗化的《花非花》为头条，第五期将我发现的黑龙江京剧院一位不知名作者王毅的幽默小说《不该将兄吊起来》作头条，第六期以军艺也是不知名的部队作家宋学武的《山上山下》为头条。《不该将兄吊起来》是京剧《三家店》的唱词，小说描写摊不上角色坐冷板凳，嫉妒名角的马先生偶尔做了件助人为乐好事，被反感抓业务的书记竖了典型，却像被“烙上了饼铛”。最后，在讲用会上唱“不该将兄吊起来”而醒悟了为人之道。《山上山下》则写山上战壕里的士兵，面对死亡气息的真实心理。在《人民文学》头条位置写士兵对女人、对死亡的感觉，在当时绝对是突破。

下半年，从第七期起，王蒙开始用“双头条”强化刊物质量。比如第七期，第一头条是刘心武的《5·19长镜头》，第二头条是徐星的《无主题变奏》。第九期，第一头条是何立伟的短篇《一夕三逝》，当时无名的王树增的中篇《黑峡》是第二头条。第十二期，刘心武的《公共汽车咏叹调》是第一头条，莫言的《爆炸》是第二头条。

《你别无选择》与《无主题变奏》在1985年最有标志性影响。徐星

当年拿着稿子到编辑部找我，带的是张辛欣的推荐信。他又高又瘦，表面一身的玩世不恭，当时在和平门全聚德烤鸭店吊儿郎当上班，混的却是音乐学院的圈子。我还记得小说发表后，他安排我们小说组全体到和平门吃烤鸭的情景。《无主题变奏》用《麦田守望者》的调子，那种以处处不屑维护的自以为清高，却是他自己的。王蒙对这篇稿子同样是高度肯定的，极喜欢其中我行我素的“嬉笑怒骂”。“妙极了”，这是他对喜欢的作品的口头禅。现在回头看，1985年的《人民文学》体现出极大的包容性，尤其是5月专门召集全国各地最活跃的40位青年作家开过座谈会之后。但王蒙对作品基调的把握一直是清晰坚决的。在他的判断中，《你别无选择》与《无主题变奏》仍然是贴近社会现实、充满青春活力而精神追求积极的作品，表达的迷惘是“追求的苦恼”。因此，作为当年寻根派的重要代表作，韩少功的《爸爸爸》反而摆在了“配菜”的位置。因为它揭示的是国民的劣根性。

王蒙对主调显然是有考虑的。他专门让我去邀刘心武，问能否写一些更贴近社会现实脉搏的作品。这就有了刘心武的“纪实小说”系列——以虚构的人物、故事，表现真实的社会事件、社会变化脉动。从1985年第七期到1986年的第五期，刘心武以三篇纪实小说做王蒙所期望的社会情绪引导，之后，王蒙就将《人民文学》交给了他。

现在回头看，1985年《人民文学》之所以完成了面貌改造，关键就在王蒙清晰的基调与“配菜术”。这基调把握不仅靠智商，亦是他自身烙印所在——不单纯以文学为考量。他的框架，其实还是秦兆阳1956年提出的《现实主义——广阔的道路》。秦兆阳当时是《人民文学》副主编，《组织部新来的年轻人》等不少“右派”作品，都经他手发表，他也因此成“右派”。王蒙与秦兆阳观念之区别，只不过王蒙对现实主义广阔道路的理解更开放——他喜欢以西方的表现方法来改造和丰满现实主义。比如《你别无选择》《无主题变奏》，在他看来，就是“新现实主义”。他自己也以此为实践而乐此不疲。

5

《人民文学》1985年的了不起成就是，始终盯住文学潮头，发现新人，形成自己的潮头。比如，阿城在《上海文学》发表《棋王》后，马上就抓住了他的《树桩》与《孩子王》。莫言在《中国作家》发表《透明的红萝卜》后，马上就抓住了他的《爆炸》，后来紧接着是《红高粱》。1985最耀眼的“先锋作家”是莫言与马原。马原的第一篇有影响力小说是《叠纸鹞的三种方式》，发在《西藏文学》上。《上海文学》紧接着发表了他第一个中篇小说《冈底斯的诱惑》，《人民文学》的全国青年创作座谈会马上邀他参加，第十期就刊发了他的短篇小说《喜马拉雅古歌》。而《人民文学》发现的作家，除了刘索拉、徐星，还推出了以后极有影响的两位部队作家：乔良与王树增。乔良1985年发表了中篇小说《陶》，王树增发表了中篇小说《黑峡》。湖南作家群中，除了韩少功、何立伟，残雪发表了《山上的小屋》。那时《人民文学》真成了旗舰与标杆——它启示了作家完全可以自由地选择自己所喜好的叙述方式。

1985之前，上海的《收获》与《上海文学》似乎扮演着文学进程标杆的角色，到这一年局面彻底扭转过来。1985年的《收获》只在第五期才靓丽一下，集中发表了张贤亮的《男人的一半是女人》、马原的《西海无帆船》、莫言的《球状闪电》及王蒙的《活动变人形》，极有分量。《上海文学》能与《人民文学》抗争的，只抢先发了马原的《冈底斯的诱惑》。应该说，马原最重要作品都没能发在《人民文学》，是我当年的唯一遗憾。现在回头看，这遗憾可能与王蒙对莫言与马原的判断轻重有关。莫言的叙述是为揭示现实之厚重，马原的叙述是为破解现实之厚重，因此在王蒙的判断中，马原不是文学的“主潮”。

我佩服王蒙的是，在当主编、应对众多社会活动的同时，很快就能写成他八十年代的第一部长篇小说《活动变人形》。这部小说与其说是

写他童年记忆，不如说是要借童年记忆，通过他父母那代人错位人生的悲剧，来回答热衷于重新肯定中国传统文化的思潮——肯定传统文化，就意味着对推翻“三座大山”革命的质疑。小说中，倪藻有一个重要论点：西方人难理解，甚至自己的子女都难理解，“他们与他们上一代人是在怎样的起点上”。新中国与旧中国，才是这部小说叙述的动力。说实在，它刚发在《收获》时，我是感觉难以卒读的。王蒙小说之魅力，在他骨子里那种激情洋溢与锐敏机智，而这部小说以倪藻的视角写倪吾诚与静宜的痛苦，总觉得《布礼》《杂色》中那些汹涌无法抑制的才华，一下子都被陈旧与灰暗纠缠住了。王蒙其实不擅长，或者说不屑去探究每个人物细腻饱满的内心。在倪藻视线中，父母、姨、姥姥，只不过共同构成了旧中国一个畸形的噩梦，这噩梦具体体现在倪吾诚从外国带回，其实是畸形的西方文明与静宜母女、姐妹联手所代表的本土传统的冲突。这个旧中国“家”的认识当然比巴金那个《家》要深刻得多。而王蒙与巴金的区别是，王蒙对这个家每一成员投射的目光，有怜悯，无温情，甚至经常能感觉到冷酷。唯一能觉温情的，只是那些温润过他童年的童谣。这部小说，我已经感觉到王蒙写作的轻易——不再像《布礼》或《杂色》，有一种聚力、竭力要“突围”的感觉。到了1985，所有的，所有的大门都已向他敞开，他无论多么随意写作，都能获得拥戴。一个作家，当没有一个编辑能禁锢其随意的时候，那种才华横溢的张力，也就很快被过度自信而消磨松弛了。

在我看来，1985年他已不再是最好的作家，却确是最好的主编。他让我看到游刃有余是如何之重要——不需太多会议，太烦琐的讨论，编辑部这条大船就可在波涛澎湃的大海里保持高速，绝不偏离航向。在他手下，你完全可以尽意发挥自以为是的才能，一切似乎都在他庇护之下，不必有任何后顾之忧。一切似乎都由他设置了充分的余地。还记得那年编辑部全体到牛街吐鲁番餐厅聚餐的亲和场景，所有矛盾似乎都因渺小而再无矛盾的理由。王蒙对新疆的感情是他身上最能识别的感情，他兴奋了，就会挺直腰板，现场表演一段背着手的扭脖子舞，笑容全被皱纹包围起来。

遗憾的是，《人民文学》的辉煌期非常短暂。1986年春天，王蒙就被物色去文化部了。还记得，陪他去北京医院看牙时，他告诉了我，之前已有风传。他告诉我，已经确定了刘心武到《人民文学》。还记得，他当时说起了李陀。他说，你知道吗，其实在北京作协，李陀上上下下的人缘要比心武好得多，刘心武其实不怎么懂为人处世。当时我颇感意外：他是从人缘来辨识为人的。

王蒙在主编位置上其实只工作到第三期，这三期都是我发的北京的头条：林斤澜的中篇《李地》、谌容的短篇《减去十岁》、莫言的中篇《红高粱》。他去文化部前留给《人民文学》第四期头条一个中篇《轮下》，这篇小说副标题是“系列小说《新大陆人》之一”，小说中娴熟地作第一人称“我”与第二人称“你”的叙述转换。时值去文化部上任时，其开头颇有意味——

> 我还行。
>
> 你一口气跑上九楼，每一步跨两层台阶，共跑了二百八十级楼阶。你好不容易叫开我的家门，你的第一句话便是：我还行。

当然，小说中那个兴奋于新开始的“你”是去了美国。王蒙在这篇小说中通过“我”写“你”，是要表达一种精神困境——“我”与“你”，都是五十年代意气风发的团干部，后来都打成右派，“你”从原来的理想主义转向实用主义，到了“新大陆”美国，想挣脱过去却不能，最后结果是意外的车祸。他要表现什么呢？青春，友谊，理想，爱情，都是脆弱的？他在题记中的表达是：“时乎？史乎？戏乎？命乎？或可一思一叹也。”这一系列在去文化部前后一气写了五篇，未构成重大影响。随着时间被肢解，他的作品已经被洒脱的叙述给牵制了。

去文化部后，他很快迁了新居。他回京后分到的第一处住房是在前三门，《风筝飘带》里描写的从楼上向下俯视的景象，就是刚住进那楼

里的记录。那是改革开放后，北京耸立的第一条高层建筑带。记忆中那楼里电梯经常坏，气喘吁吁爬上去，常遇他不在家，那时他已经很忙了。然后，成为《人民文学》主编后，他搬进了虎坊桥作家协会的高知楼，那时所谓高知楼，远非想象那样宽敞。还记得帮他搬家，在今天看来不大的厅里，满地是书的景象。厅里一面墙安装了简易搁板，他担心承重，搁板都是一截一截，摆上书并不整齐。那些书应该都是他从新疆带回的，有多少是从北京带到新疆，又随他回归的呢？当时我曾想。因为很多是五十年代出版的厚厚的苏联小说。

新居在北小街，原来郑万隆家出了胡同口，对着就是。我经常骑车去郑万隆家时，根本没留意这路口有个这样的红门小院。院其实不大，但正房有了正经的客厅，落座在沙发上的感觉不一样。第一次登门，记忆最清晰的是，夜深王蒙送我出门，感触很深地说，住在平房的好处是，离自然近了。下雨的声音，住在楼里你几乎听不到，在这里，清晰就在你的边上。一个老北京人，重新住进胡同口这样一个小院，这感触不言而喻。

王蒙当部长时，我去过几次小院，他关心《人民文学》的同事们，我们也会聊些文学，他也会说点他百忙中的感觉。他当部长三年，三年后有一张哈哈大笑、脸上的皱纹全绽开的照片，留给我最深刻的印象。

李陀：
文学的地平线



1

李陀原名孟克勤，一个工人的名字。他似乎原在北京二机厂当过钳工，“文革”中，参加过“工宣队”。九十年代初，曾与他一起，想编一本《艺术》丛刊。冬日，吕舟约了几个他的学生，我和李陀一起去清华。他与我说起昔日“工宣队”进清华事，可惜我的记忆中未能存储。只记得他说当年写过各种体裁的东西，“什么都能写。不信？赶明写两篇给你看看。”

我大约1978年就认识李陀了。早听传言说他如何了不起，我是专门跑去拜见的。那时他的《带五线谱的花环》刚发表，正处在最好的创作期。电影学院那时还在小西天，倪震住在宿舍楼里，他家则在那条小胡同后的平房。在我记忆中，即使早期，他家每天也都像十字路口，各种人来人往，他因此而总显匆忙。好像每天都有不同的人要见，不同的会或聚会要赶。

王蒙后来曾戏谑说，李陀是“没有一本书的作家”。这种说法其实并不准确。李陀在八十年代初，创作起点其实相当高。在王蒙的《队长、书记、野猫与半截筷子的故事》未发表时，他的《带五线谱的花环》已经发表在1978年开门第一期《人民文学》上。这篇小说的立足点虽然刻意——写一位老作曲家在哀悼周恩来的“四·五”洪流中，将自己所作、被“四人帮”认作“毒草”的《红岩交响诗》总谱做成了花环。但在那个年代，能准确描写钢琴的黑键白键、描写出音乐的感觉，还写到了钢琴弹出的不谐和音，可见这个当初“工人”极不一般的视界。后来与李陀熟了，才了解，他听古典音乐其实不多。但他又确有出众的感悟力，他会不断强调他喜欢莫扎特，他拥有的CD其实不多，但莫扎特却都是Philips内田光子弹奏的协奏曲或奏鸣曲。也许是有人指点的缘故，但在八十年代作家中，能知道并喜欢内田光子，真是非常了不起了。

李陀在1978年的《人民文学》上发表了两篇小说，年尾第十二期的《愿你听到这支歌》比《带五线谱的花环》成熟多了。它写的还是“四·五”事件，因为那事件对于整个八十年代，对于国民精神洗礼的意义不言而喻。虽以“四·五”为背景，当时有这样的思考真的非常了不起。小说中的男主角又是业余作曲家，音乐支柱是捷克作曲家斯美塔那的《我的祖国》，很牛。且作为道具，案头书是俄罗斯作曲家里姆斯基—科萨科夫的回忆录《我的音乐生活》。这本书的中译本，我八十年代后期才读到。

遗憾的是李陀1979年在《北京文艺》发表的《雪花静静地飘》却完

全换了一个调子，兴趣于雪花诗意与姑娘因恋爱失落的心态了。道具也不再是音乐，而是岑参的诗，是科学与新能源。再后来是《香水月季》，这可是《愿你听到这支歌》中讨论的“小资产阶级的汪洋大海”啊。现在回头梳理，才意识到李陀创作上这样的转向，一定是某种因素左右的结果。这因素来自哪里？我不知道，也未问过他。事实是，1979，他突然转向了另一条路，于是，一批作家，一下子就超越了他。

也许是因帮助张暖忻涉足电影的缘故。1978年他就从文学插足电影，帮着张暖忻写《李四光》的剧本。“插足”的说法也许不对，他本也是电影学院圈中人。1979年他的作为是，与张暖忻合作，写了一篇在当时影响力极大的《论电影语言的现代化》，提出“变革电影语言”、“摆脱戏剧化，更加电影化”，认为以往的电影因建立在戏剧化基础之上，影响了电影语言的研究，提出要“创造先进的，属于我们自己的电影美学”。文章中着墨较多是谈“电影造型”，谈“单个镜头的艺术概括力”。我理解，他当时是急迫要帮助张暖忻走上导演路，实现其电影美学理想。这篇论文在电影界先扔了一颗炸弹，像是新一篇《电影的锣鼓》。1957年，阿城的父亲钟惦棐就因为《电影的锣鼓》，被打成了右派。

值得注意是，1979年，电影革命已迫不及待：谢晋拍了很有突破他自己意义的《苦恼人的笑》；他们的好友滕文骥拍成了诗化的《生活的颤音》；同在电影学院教书，离他们更近的郑洞天也已在筹备自己的影片。李陀、张暖忻的紧迫性不言而喻。

《沙鸥》的文学剧本其实1980年初就发表在第二期《十月》上了，署名是张暖忻、李陀，发表名为《飞吧，海鸥》。1979年正是中国女排热，全民都沉浸在女排终于击败日本的民族精神狂欢中。故事结构是剧本就确定了的：悲剧的英雄主义。沙鸥冒着瘫痪的危险，以后半生来赌一场期待已久的与日本队的决战，却未战赢，其男友也为登山而献身。于是本打算退役结婚的她重新上场，当上了教练，终在为祖国拼搏中瘫痪，最终坐在轮椅上，在电视转播中看到中国队拿到了冠军。这个剧本

中，甚至有“摄影师同志，此刻要把你的机器调整一下，用每秒钟八十格或者一百格的速度，来记录下这令人难忘的场面吧！”这样的文字。李陀希望这部电影能成为《论电影语言的现代化》的实践与宣言。

还记得看《沙鸥》样片的情景。片头那些女排队员并排，青春着走来确实有一种“新现实主义”的感觉。张暖忻去法国学习过，想以“新浪潮”电影语言表现“新现实主义”。她用追踪演员的气息绵长的长镜头、用不断突出、毫无顾忌的大特写，在1980年真是实践了《论电影语言的现代化》中的“电影造型”，看得我们激动不已。张暖忻自己客串影片中那个冷酷的女教练，则让我们看到了她另一面。影片去除了剧本中很多赘余，节奏特别明快，关键是增添了一场秋叶中面对圆明园废墟的戏，“能烧的都烧掉了，只剩下石头”与沙鸥在瘫痪前的台词“我爱荣誉胜过生命”增强了悲剧力量，也以“尊严”——个人、民族的立意升华了悲剧。其主题音乐太感人了，极好烘托了情景。这部《沙鸥》使张暖忻一下子走出了电影学院，谢飞那时还在拍《火娃》与《向导》呢。

我有时会想，如果李陀1979年不涉足电影，是否能在小说创作上更便展示其才华？1979文学的迅速推进，等他回来，王蒙已经写出了《布礼》与《蝴蝶》，刘心武已经写出了《如意》，张洁已经写出了《爱，是不能忘记的》，北京圈子里本是他小兄弟的陈建功也写出了《京西有个骚鞑子》与《盖棺》；已经对他再写小说形成了压力。再冷静想，每人的道路选择其实都有其合理性：李陀对于八十年代上半期的重要贡献其实是在对电影革命的鼓动，从《沙鸥》到《青春祭》，到张军钊拍《一个与八个》、陈凯歌拍《黄土地》。电影革命，对八十年代上半期而言，意义其实更重大。如何来理解“作品”呢？除了《沙鸥》，其他确实都不属他的作品。但社会贡献是否亦是“作品”一种呢？八十年代的李陀确实满怀激情忙了太多不是他自己的事，我觉得这才是他最可贵之处。这就是他的价值。

2

1981年，我所在的《中国青年》文艺部举办"'五四'青年文学奖"短篇小说征文，请丁玲、冯牧、韦君宜、王蒙为首，成立了一个评委会，邀请各方朋友参与，以提高征文的质量。夏天，我与何志云张罗在《中国青年》的宿舍楼里腾出房间，专把李陀与陈建功拉来关门写稿。按说李陀当时已经不能算"青年"了，但从心态上，我们觉得与他没距离。李陀家那时其实已经从小西天搬到了东大桥，《中国青年》在三里屯，仅两站公共汽车的距离。把他圈进编辑部，是想给他提供一个安静的环境。但事实证明：让他关住自己，安静地一气写完一篇小说，几乎是不可能的，他太易被各种新鲜事儿牵制了。或者，从好处说，他的写作是会被自己的不满足而不断颠覆的：写了一半又扔下、丢弃，从头开始。那是绿荫遍野的盛夏，陈建功中午与我们一起，用调羹敲着饭盒到食堂买饭，很快写成了《雨，泼打着霓虹灯》；我们邀的韩少功也很快寄来了悲怆的《飞过蓝天》，他却迟迟难交稿。当初我们并不理解，他的拖稿其实很可能是心理压力所致，他希望能找到更好的结构，更出众的表达方法，但写小说其实是不能踌躇的。

李陀一直拖延到第二年年初才发表的稿子，完成度其实也未必好。它名为《星星后面的月亮》，想表达"人们瞄准的是爱情这颗金色的星星，其实追求的是星星后面那个洁白的月亮"。星星是被月亮照亮的，他想表达表象的错位——小说中恋爱分手的原因是，在女主角"她"想做一个称职的妻子的表象背后，其实是在掩盖她骨子里想追求的不平庸，于是所有都反其道行之。也许是"星星"与"月亮"的诗意吸引了他。李陀本质上是感性的，细腻的，但他却要显示其理性能力，因为感性若不能提升出理性，就难具张力，而"星星""月亮"之关系本又难有出人意外的理性结论，他的写作就在这样的纠结中被延迟。

1982年李陀努力写了好几篇小说，似乎想追赶：发表在《北京文

学》上的《七奶奶》，《上海文学》上的《余光》，最后是《人民文学》上的《自由落体》。《七奶奶》许是也想走“京味儿”的尝试，但李陀绝不会像陈建功那样，兴致于性格化人物或小人物的命运。他写一个眼睛、耳朵、手脚都不灵了的老太太，只凭嗅觉，所有努力都为辨别煤烟味，为证实媳妇是否又骗了她，没用煤炉而用煤气做了饭。他大约认为，在这样的小尺度卑微空间里，表现出的人生渺小、执着的荒谬才会精彩。最后，老太太“总觉得要出点事儿”，什么事呢？结尾是，“她就一个心思——死了也得把厨房那边的情形看个明白”。他要突出荒谬，既然荒谬，结果就无所谓了。

《余光》写“老金头”跟踪谈恋爱的女儿与小伙子，不厌其烦地写他从王府井一直跟到北海公园。“余光”指老头跟踪剩余，目光被牵制的女人暴露的胸、腿、依偎的情人，还有拥挤、喧闹，是对“什么也不听、不看、不想的安静”的骚扰。最后，老头在安静的北海公园被“余光”混淆了距离，在黑暗中跟丢了，又回到不必“余光”的独自安静享受。李陀是不屑线性情节推进的，他的兴趣是一个空间里的氛围刻画。即使这么简单的小说，他也写得特别密——没有对话，长段长段的叙述。写昔日王府井儿童商店门前四股人流如何挤成一团，写盛锡福鞋店、精工钟表维修店的橱窗，熟悉那个年代王府井的，一定觉得他的叙述精细准确。他描写他注意到依偎在一起的人，走路身子一定是倾斜的。这篇小说里有一个深深留在我记忆中的细节：公共汽车上小伙子搂着姑娘的腰，姑娘两手扶着小伙子的肩，头贴着小伙子的胸。车上的灯熄了，只有路灯光亮一明一暗投进车窗，姑娘鲜红的拉毛围巾上，有雪花在晶莹地闪光。李陀是很追求浪漫的，我还记得那时他很炫耀他家早茶，专邀我去过一两次。红茶配奶，椒盐消化饼，他强调，饼干一定是要又薄又大又脆的这种。那时在他家里，我最注意书柜里立着好多本各大博物院的藏品画册。他是跑在前头的，那时他已经兴趣于中国传统艺术了。

《自由落体》是三篇中写得最好的。它写一个有恐高症的工人，在高跨天车，全车间的最高处，站在减速箱上，要举起几十斤重的铁链，

往吊钩上挂，通过那个不断强调飘落而下无助的烟盒，来写恐惧感。其实没能力在这样的高空作业，但他还是要举，要挂，不断想吸烟是恐惧的暗示。第一次失败了，那吊链像在嘲笑他。第二次，一个他并不爱的姑娘站到了他身下，于是他一定要挂上这个不易挂上的吊钩。结局，掉下去还是没掉下去？李陀又省略了——只是叙述“他想做的事，他一定能做到”。掉不掉下去，又不重要了。李陀的小说其实都不好读，当然，好读的未必是好小说。他营造空间，一定是极有耐心繁密地写细节。比如站在减速箱上，小心翼翼的每一个动作，腿怎么站，身体怎么用力，没有这经历绝对写不出这细致。问题是，一般人其实没耐心读得这么细，没耐心的人就会觉得他写得累赘。

李陀的遗憾是太易丢弃。似乎刚找到挺好的角度与表现方法，1983年，他又把小说放下了。也许是因为这样的小说创作不能调度起他的激情与快感，或是任何一种叙述方式他都觉得累赘，抑或是他渐渐消散了以小说来证明自己的竞争心。1983年他与冯骥才合编了一本《当代短篇小说43篇》，开始告诉他人，他认为什么才是“好小说”了。这个选本由严文井写了一个诗意盎然的序，所选篇目从1979年茹志鹃《剪辑错了的故事》到1983年张承志的《春天》，现在回头看，还是漏选或照顾了不少人事。但在当年，包容了各种表现方法，组成这么齐整的队伍，它对八十年代的文学走向还是起了导航作用。为什么是“43”？一本的篇幅一定是在50篇之内，不能是45，也不能是42或44，都是偶数，43就具备了意义。

然后，他又开始帮助张暖忻筹备她的第二部电影，将张曼菱写云南插队生活的小说《有一个美丽的地方》改编为《青春祭》。片名是他与张暖忻在讨论中蹦出来的——视下乡、“文革”为“青春祭”，这确实超越了张曼菱小说及当初所有的“伤痕文学”。“祭”有了一种仪式感，特别牛。

于是，李陀也就彻底离开了写小说。也许，1983年他就认识到了，

有比写小说更重要的事。

记得李陀写过一篇他在1984年的短文，写1984年的夏天，他一次次从东大桥赶到北太平庄的北影洗印厂，张暖忻从云南一次次地寄回样片，洗印出来他一次次去看片段的情景，其中省略了他对这部电影的付出，编剧也不再有他的名字了。他只是说，通过“一个个镜头，一个个画面”，他“目睹了一部电影的诞生”。

3

在我的感觉中，1985年的文学革命是从“圈子”里开始的。李陀九十年代初在美国，写了一篇很重要的文章《1985》，其中写到《棋王》源于阿城与郑万隆、陈建功在他家吃涮羊肉讲起的故事。因故事精彩，三人一起鼓动他写成小说，小说是由郑万隆、陈建功推荐到《上海文学》的，他当初在西安，回来才知道小说结尾做了改动。原来的故事中，王一生到棋院当了专业棋手，一脸油光，每天吃饱饭，对下棋已经没热望了。阿城下乡从山西到内蒙古再到云南，走过三个地方，算“老江湖”。他原是“星星画会”成员，画画的，“星星画会”的圈子与《今天》的圈子是重合的。李陀编《当代短篇小说43篇》，他是封面设计。

现在回头看，有了1983、1984的“电影革命”，才有1984、1985年的“文学革命”。“第五代导演”的“新电影”由张军钊、张艺谋、何群的《一个与八个》始，在《一个与八个》创造的影像基调上，才有了陈凯歌的《黄土地》。《一个与八个》之所以能诞生，是因张军钊、张艺谋、何群在电影学院毕业后，一起被分配到广西电影制片厂，恰逢郭宝昌在广西电影制片厂当艺术总监。没有郭宝昌为他们保驾开路，出谋划策，就难有《一个和八个》与《黄土地》的崛起。郭宝昌与李陀是哥们，所以，李陀对1985的贡献是在“新电影”的背后——不仅在张暖忻

《青春祭》的背后，也在郭宝昌与张军钊、陈凯歌的背后。电影界的另一拨则是滕文骥与西安电影制片厂的吴天明，李陀与滕文骥是哥们，与吴天明也就成了哥们。这些电影当然都与他无关，但他确实在各个“圈子”里乐此不疲。

可惜是李陀留下的文字都是片段、碎屑式的，往往都只搭了一个大框架。在《1985》中，他写到“圈子”里酝酿的“革命”：“我敢说在1980—1984年那段时间里，这种文学圈子遍布中国大陆，无所不在。它们像无数狂热的风柱到处游走、互相激荡，卷起一场空前的文学风暴。”他认为，1985是“圈子”里酝酿的“狂热的风柱”席卷文坛的结果，由此作为分界线，告别了“工农兵文艺时代”。他意识到了一个个“圈子”意味着一个个“公众空间”的形成，可惜他无暇再深入这种“公共空间”与当时的“电影革命”、“文学革命”的关系了。这就是李陀，他是一个不断要急急忙忙往前赶的鼓动家、文化活动家。

以我自己的感觉，1985年“文学革命”的主调是“寻根”，而非“新潮小说”。莫言与马原，这两大主角的创作基础其实也是“寻根”，只不过莫言将他老家高密乡为根，本是沈阳人的马原以神秘的西藏为根而已。表面看《你别无选择》很现代，与“寻根”无关，但瞿小松1985年的作品，比如《Mongdong》就是寻找神秘的荒蛮感的，他是贵州人。瞿小松、刘索拉给《青春祭》作曲，也是刘索拉聊起音乐学院他们班“牛鬼蛇神”的故事，李陀觉得太有意思，她就写成了《你别无选择》。“寻根”在1984就形成了一种动力，其实也与美国作家福克纳的座标有关——福克纳是那时人人都不敢不崇拜的，他的小说的根，就是约克那帕塔法这个地方。

后人讨论“寻根”，都将1984年底《上海文学》、《西湖》杂志与浙江文艺出版社组织的杭州会议作为重要起点。这个会的重要性是，一个新锐文艺批评家群体的形成。这个会议留下了一张合影，站在前排的除了当时《上海文学》两位掌舵人主编茹志鹃与副主编、批评家李子云，

还有韩少功、李杭育和批评家吴亮。李杭育1983年已经写他的葛川江系列了，这个会议，与李杭育的哥哥，浙江文艺出版社李庆西的张罗很有关系。李庆西写文学评论，那时他与上海的吴亮、陈思和、蔡翔、程德培及北京的季红真，已经形成了一个强有力的评论圈。这个评论圈形成的文学评论话语权，为1985文学革命的推进提供了保障，这些评论家当时对李陀都很尊敬。这张照片上，李陀、郑万隆与阿城都站在后排。

在我看，韩少功的《爸爸爸》发表前，贾平凹、李杭育、郑万隆是三个推动“寻根”的很重要人物。李杭育1983年就开始经营他下乡的“葛川江”，写出了《最后一个渔佬儿》。贾平凹1983年就开始经营他的家乡商州，写出了《商州初录》。1984年冯骥在《小说界》发表了《神鞭》，郑万隆随后就回了一趟他的老家黑龙江，开始讲严寒、荒蛮的东北山林中的传奇故事。八十年代是一个大家聚在一起，可以在喝酒闲聊中大把大把放肆消费时间的年代。郑万隆那时住在东四四条一个大杂院的一间小平房里，他那时似乎还在工厂当技术员，我等在小院里，他就是穿着工装，推着自行车进院的模样。他原来写的都是青年题材，《当代青年三部曲》之类。我在《中国青年》工作时，他给我写了一篇《啊，朋友》，很青春的小说。1984年从东北回来，他就换了调子，开始写“异乡异闻”，将东北荒原作为他的“根”。他在《上海文学》专门发表了一篇文章：《我的根》。他说：“黑龙江是我生命的根，也是我小说的根。我追求一种极浓的山林色彩、粗犷旋律和寒冷的感觉。”我想，这与《商州初录》在当时的影响关系很大。没有《商州初录》，贾平凹同样不可能脱颖而出。

郑万隆与陈建功，是当时北京文学圈中与李陀走得最近的。李陀比郑万隆大五岁，郑万隆又比陈建功大五岁，他们“文革”后期在北京工人作家中就是朋友。八十年代的彼此交流真是不惜时间的。郑万隆住在北小街，陈建功住在南城刘家窑，需自行车来往。我和李陀、张承志、何志云则住得最近，何志云住我楼下，我们在白家庄，张承志在三里屯，李陀在东大桥。李陀不会骑车，常常是他到我家来，我送他回去，在路

上继续聊。李陀总是说，“再走一段，再走一段”。我们到郑万隆家聚，兴致勃勃再一起从北小街走回家。那时都流行讲构思，李陀是有眼光的，他赞赏郑万隆的《老棒子酒馆》。这篇小说表面写一个强悍凶蛮的猎户与低声下气的小酒馆“老棒子”店主的对话，关系就是欠账。叙述视角的转换有意思：“他”先是凶悍的猎人陈三脚，后又是被陈三脚震慑的老棒子。最后结尾，陈三脚进山就失踪了，开春后老棒子按照他的吩咐去找刘三泰要酒钱，却发现刘三泰是个掷地有声的翩翩少年，陈三脚的儿子。可以说，“寻根”的开端是从荒僻尘封中猎奇。《老棒子酒馆》是“异乡异闻之三”，之二是经我手发在1984年《人民文学》上的《老马》。

李陀那时牵连着四面八方，1985年“文学革命”中的众多重要人物，比如马原，那时是李陀家里常客，莫言也去过。各地来京的作家、评论家、找稿子的编辑，都会到李陀向一切人敞开的家里。李陀家因此成了一个川流不息的文学交流所，也难得张暖忻，每次一帮人海阔天空，她就一人静静在里屋。李陀真的成就了很多人，“陀爷”的称谓，应该就是1985年开始叫起来的。

4

八十年代下半期，李陀的很重要作用是因1986年第六期起担任了《北京文学》的副主编。1986年第五期前，《北京文学》主编是《青春之歌》的作者杨沫，副主编是王蒙与苏辛群，王蒙是兼任，主持工作是辛群。1986年林斤澜上任当主编，辛群退休了，老林拉了李陀当副主编，另一位副主编陈世崇原是编辑部主任。林斤澜与李陀、陈世崇搭档，成就了《北京文学》的黄金时代。

林斤澜当主编，是从1987年第一期使《北京文学》焕然一新的。这

一期开始，《北京文学》一下子开了五个专栏，挑头是汪曾祺的“草木闲篇”。汪老头与林斤澜是一唱一和的老哥们儿，自然要助阵的。小说方面，李陀负责布阵，将余华的《十八岁出门远行》放到了头条。这一期老林写的《新年告白》宣言，调子很低。他说：“融洽和谐，活泼宽松是春光，是百花齐放必需的气氛。到哪里去讨这气氛去？原来这气氛是要自己创造出来的。”“《北京文学》能有多大能耐？一共才吃几碗干饭？不过是仰望春风拂面，有一些飘忽如柳丝的想法。”

现在回头看，李陀在小说推陈出新方面，比我们预想要谨慎得多。不仅是第一期的亮相，之后若干期都没有重要作品的集束，记得我们当时很有出乎意料感，觉得李陀上台也不过如此。但李陀就是在不慌不忙中，将余华、苏童、刘恒，直至后来的曹乃谦、丁天，一个个把莫言、马原之后的一批人推了出来。

余华其实1984年第一期就在《北京文学》发了一个头条《星星》，写得很稚嫩。星星原是孩子王，兴趣于邻居家孩子学琴。父母给他买了小提琴后，专致其中，如入了魔。大家都无法容忍他的琴声骚扰，于是父母就把琴卖了。孩子失了琴想琴，后来偶遇他在电视上见到的拉琴的孩子，那孩子被他的故事感动，就邀他合拉一把琴。这样的小说可以为头条，可见当时《北京文学》的标准。那时余华还在他父亲的牙科诊所学牙医。

《十八岁出门远行》真属脱胎换骨之作。1986年余华在《北京文学》发表《老师》，还是那种写师生温情，细节娓娓道来的小说，写年龄拉远的师生距离，仅结尾是他成熟后常用的句式：“老师死了，就如黄昏的风琴声一样消逝了。”而《十八岁出门远行》叙述已变得非常老道。这个短篇的开头令人感觉并不新奇：出门远行，搭车，那时凯鲁亚克的《在路上》已经是人人传诵了。但叙述过半，车坏了，坡上下来的骑车人开始抢苹果，卸车，最后司机抱着“我”的背包坐上拖拉机远去，出其不意，才醒悟他写的是荒谬。而结尾与父亲的对话，“你十八了，

应该去认识外面的世界了”，又是阳光灿烂的感觉。仅六千字，结构上有这样意外的跌宕，当初确实有耀亮感。

《十八岁出门远行》一下奠定了位置，李陀的鼓荡起了极大的作用，他逢人便推荐。同样情况，还有1987年第二期推出的苏童的《桑园留念》。苏童的第一篇小说是发表在南京《青春》杂志上的，叫《第八个是铜像》，一部阿尔巴尼亚电影的片名。这篇《桑园留念》同样是他成熟的开端。与余华在《十八岁出门远行》中营造一个空间不同，苏童的小说是叙述一个长度——从“我”第一次碰上肖第毛头，到认识丹玉与辛辛；最后，丹玉与毛头抱在一起死了，名字刻在了石桥上；辛辛变成了一个腆着大肚子的女人。苏童的小说里有性，有感伤，那时他还是纯情少年呢。余华却对性情、感伤都无兴趣。《十八岁出门远行》中他已经热衷“鼻子软塌塌地不是贴着而是挂在脸上了”。一年后他在1988年第一期《北京文学》发表中篇小说《现实一种》，还记得读他这个中篇时的战栗心理：他这么可以这么轻松地写亲人间连环的杀戮——从一个孩子对另一个孩子打耳光、卡喉咙起，到逼孩子去舔血，一脚把孩子“像布一样踢飞起来”；然后哥哥平静地看着狗舔足底，将捆绑的弟弟活活舔死；再然后哥哥被枪毙，医生们分解他的器官。结尾医生说，“尽管你很结实，但我把你的骨骼放在我们教研室时，你就会显得弱不禁风”。莫言后来写《檀香刑》，应该由他启发的。

《北京文学》的1988年上半年特别引文坛注目：第一期发了《现实一种》，第三期发了刘恒的《伏羲伏羲》，淋漓尽致写年轻叔婶的偷情故事，最后结尾是主角杨天青裸体扎在水缸里自杀，大家发觉他的“本儿本儿大”。张艺谋后来将它拍成了《菊豆》。第六期又推出山西曹乃谦的《到黑夜我想你没办法》，每篇都仅千把字，第一篇写亲家租女人，黑旦把自家女人送走，回来路上念叨是：“球，去吧去吧，人家少要一千块，就顶是把个女儿白给了咱儿，横竖一年才一个月。”第二篇写温孩的女人黑夜不给他脱裤，不下地，下地回来还不给做饭。老一辈就说：“树得梠打梠打才直溜”，温孩就把女人打了，压在她身上

说：“日你妈你当爷闹你呢，爷是闹爷那两千块钱儿。”以简练至极的“山药蛋”式叙述，写不动声色的真实残酷。

李陀在《北京文学》当副主编期间，更重要工作是为莫言、马原之后的第二拨（他的排序是余华、叶兆言、格非、苏童、孙甘露、北村等）作家正名。他于1988、1989发表了两篇在当时很有影响的文章，一篇叫《昔日顽童今何在》，“顽童”指1985年在文学革命中成长起来的批评家们。李陀感叹“与1985年的变革相比，这次改变不仅更为激烈，而且在文学与现实的关系、作家与社会的关系、读者与作品的关系等一系列问题上，变革得更为彻底。”由此他对那些彼此熟谙的批评家的说法是刻薄的：“1985年刚才过去，他们似乎一下就从一群顽童跃进成为一群老头儿。”

另一篇文章叫《雪崩何处》，更明确认为，余华为首的这批作家意味着“作者文学的出现”，所谓“雪崩”，是指“工农文学时代的正式结束”，指“语言的解放”，“归根结底意味着世界的更新”。他说，“五四”的白话文运动开创了现代汉语的新纪元”，“今天会不会再一次重演这样的局面呢？我想有一定的可能。”

现在回头，他显然夸大了这批作家的作用。因为本是各式各样、此起彼伏、参差不一在构成着文坛。但他对这批作家的推动，无疑帮助了这批作家茁壮成长。记得在《雪崩何处》中，他坦诚记载了自己用1985年阅读经验，初读《十八岁出门远行》时的惶惑。他说，因此惶惑，对余华“写作的追踪和关切，也成了我对自己在写作阅读上所持的习惯立场和态度进行不断质疑的过程”。

李陀因此是他那代人中，罕见不断在甩开他人前行的。

因为与林斤澜合作的关系，李陀在那段时间与汪曾祺走得近了。八十年代后半期，文学圈里开始重新对汉魏晋六朝及至唐代小说产生兴趣，似乎由汪曾祺引发话题起。似乎是西方各种各样的流派、各种新鲜的写作方法，在七八年间迅速被我们追逐一遍后，忽然失去了新鲜。这时突然发现古人的写作方法其实是那样高明，我还记得初读《燕丹子》给我的冲击力——古汉语在简练中能凝聚那样惊人的信息量。记得曾与余华专门讨论过汉魏小说如何有想象力，余华就因读汉魏小说，写出了《世事如烟》。而李陀有一次到我家，与我们说起，他和汪曾祺讨论起五四以后的白话文，说起古文魅力与今文中大量欧化语言烦琐的堆砌，李陀说了一句在当时很令我们震惊的话。他说，汪老头说，这样的话，真得回到文言文了。我记忆中，当时大家无语。回到文言文？回得去吗？而这个语境，我没想到，在李陀后来的汪曾祺研究中，却导致了另一个方向。

真正认识到汪曾祺的重要性，也是八十年代后半期了。汪曾祺1980、1981、1982三年，连续在《北京文学》发表《受戒》、《大淖纪事》和《故里杂记》，大家都认为好，却未意识真正的好处，还都沉浸在形式更新的快意中。王蒙就占了当时形式更新引人注目的好处。那时其实有一段沈从文热，但奇怪是，沈从文没能引申至汪曾祺，却指引叶蔚林、古华为代表的湘派作家，串联上俄苏审美体系了。汪老头在边缘。汪曾祺的重要性凸显，在我看，与阿城的出现，贾平凹《商州初录》的出现，何立伟的出现，与“寻根”有直接的关系。读了阿城、贾平凹、何立伟，才发现汪曾祺的文字，哪怕是一篇小散文《葡萄月令》都回味无穷。1987年始，古人的笔记小说成为大家的新话题了。那时扬州广陵古籍出版社影印了民国时进步书局的《笔记小说大观》，16开本36册，成为紧俏货。从阅读的角度，这套书其实很考验眼睛——影印虽然清楚，字却很小。上海书店影印吴曾祺编的《旧小说》四册，32开本，字更小。

八十年代末，李陀去了美国。后来，1991年，查建英的丈夫本杰明

与李欧梵合作，在芝加哥大学做一个有关“公共空间”讨论的学术交流，我有幸第一次到美国。那是一次难忘的芝加哥热闹聚会，李陀、刘再复、甘阳、黄子平都在芝加哥，北岛后来也赶来，他那时好像在丹麦。我们频频地聚会，话题天南地北。我们到密歇根湖边烤肉，下水游泳，那时小查夫妇、李陀夫妇都住在湖边的公寓里。我们到甘阳家包饺子，饺子一煮出来立马就被抢光，怎么也吃不饱。小查夫妇与李欧梵、唐小兵开车，我们一起去芝加哥郊区，躺在草地上听梅塔指挥芝加哥交响乐团的露天音乐会。记得清楚是，每次聚会，黄子平夫人张玫姗都准备水果沙拉，而张暖忻那时热衷做三杯鸡。

那段日子，我和李陀几乎天天都泡在芝加哥大学图书馆里，芝加哥大学有最好的东亚图书馆。我与从斯德哥尔摩来的万之合租一套学生宿舍，宿舍在去图书馆的路上，我几乎每天都等着李陀，再一起去图书馆。图书馆里的书完全开架，只凭一张磁卡进入，每一个明亮的窗口都有桌椅，书架的分类特别合理，极易寻找。我曾经写过一篇《芝加哥大学图书馆的奢侈生活》，感叹过，如果国内也有这么方便，完全开架、书籍完备、管理良好的图书馆，就不用自己很辛苦地藏书了。

那是一段梦幻般的日子。在美国读中国的古籍，图书馆里有几乎一书架台湾的竖排版历代笔记小说，比读影印版的小字舒服多了。我真算如饥似渴，读笔记小说，也读地方志，东亚图书馆甚至有完备的寺院志，那时就想从点滴入手考据已遗忘的文化，有了做《考吃》的念头。

我们各自沉浸在自己的兴趣里。常常是各自找角落读一段时间书，李陀就会来叫我，我们就下楼喝一杯冰可乐或咖啡，饿了就要一个汉堡。晚上出图书馆回家，有时还要进一个咖啡馆，校园里黑夜中到处是萤火虫摇曳的尾光。那时我们聊作家们的写作方法，没想到，他看到的是汪曾祺“口语化”的意义。在我认识中，汪曾祺作为沈从文的弟子，传承的是晚明归有光、张岱的散文到废名小说的道路，在平淡中求简约幽深。传统文化到他那里，是达到了化境的。李陀却是以“口语化”解释

这“化境”的——“五四”后的白话文运动，他认为汪曾祺是既跳出了“欧式白话文”，也跳出了“旧式白话文”，用惟妙惟肖看似散淡的口语，化了中国传统文化。李陀将汪曾祺与赵树理摆在一起，就构成了一个更有意思的话题：“五四”白话文运动在一个世纪里构成了毛文体的大众语基础，丁玲们激情洋溢地脱胎换骨投身其中，从大众语普及到普通话普及，各地方言、戏曲、曲艺都渐渐被改造了。而在这大众语普及之中，汪曾祺、赵树理恰恰又从戏剧、曲艺中汲取出口语化，在延续着传统文化的文脉。不仅是汪曾祺、赵树理啊。

在芝加哥待了三个月回家，李陀留在了美国。他反复说，“真想跟你们回去，美国太无聊了”。张暖忻与我们一起回国，给他带了很多画册托运，超重了，我看很多是他在美国买的中国画册。后来，他第一次回国，是冬天，因为史铁生不方便，我们到铁生家相聚，就在他家旁边小饭铺紧密围坐吃涮羊肉。那次郑万隆也去了，许久未见，问他做甚。万隆一句北京腔“嗐”说，闲着，钓钓鱼。那晚李陀与这帮老哥们的距离已显而易见，他不断打断大家兴之所至的谈话：“等等，咱们是不是别刚说一句就又叉开了，能不能说完一个话题再说一个？”他已经习惯用美国的方式，大家觉得，他关心的东西已经不一样了。

韩少功：
仍有人仰望星空



1

韩少功是王朝垠从来稿中发现的。那时王朝垠与《诗刊》的沈季平一人一间，合住在和平里一个拥挤的单元房里。我是到沈季平家里，认识的王朝垠。王朝垠“文革”前就是《人民文学》的编辑，人奇瘦，酷爱啤酒，喝到酣处，眼睛就在镜片后闪光。那时《人民文学》小说组组长是许以，副组长是涂光群，涂光群是湖北人，王朝垠是湖南人。涂光群告诉我，王朝垠是最有眼光的编辑，这眼光指能从大量普通来稿中嗅出优秀作家的能力。韩少功就是王朝垠从普通来稿中挑出来的，可以说，是王朝垠在《人民文学》培植出了一支“湘军”。那时在《人民文学》，稿签其实很能衡量一个编辑的质量。王朝垠写稿签是最用功，最见水平的，写到得意处，还会当众以湖南腔念一段。一个性情中人，可惜九十

年代，五十多岁就去世了。在湖南株洲，喝酒，兴奋，突发心脏病，那时我已经离开《人民文学》了。

韩少功在《人民文学》发表的第一篇小说叫《七月洪峰》，写一位市委书记顶着1975年“反击右倾翻案风”的压力，带病抗洪的故事。非自己生活积累，写作方法又累赘，所以，后来编文集他省略了此篇，以《夜宿青江铺》为首篇。我认识他，记忆中他就是到《人民文学》来改《夜宿青江铺》的。那时我算“借调”在《人民文学》的知青，他还在汨罗县文化馆。记忆中他就安静地坐在王朝垠办公桌旁的沙发上，下班跟着王朝垠回家，就住在王朝垠家里。

少功对王朝垠是有感情的。王朝垠去世后，我读到他一篇文章，说到王朝垠曾提着一个买啤酒用的塑料壶，与他在和平里的夜空下并肩缓行；说到王朝垠与他谈稿子，最长曾写过十页一封的信；也说到王朝垠死后，据说存折上仅有几百元钱。王朝垠确实是为他付出了心血的，每个优秀作家背后一定有一个优秀的编辑——从《七月洪峰》直到《爸爸爸》、《女女女》，他早期“三级跳”的作品，都是经王朝垠的手，发表在《人民文学》上。

《夜宿青江铺》写的也是一位老干部形象，但氛围描写已经有了自己特色。韩少功应该算粉碎“四人帮”后最早成名的知青作家，相比，张抗抗是在粉碎“四人帮”前成名的。但韩少功不是伤痕文学作家，卢新华1978年在《文汇报》发表《伤痕》。孔捷生随后在广州《作品》发表《在小河那边》，情绪化的控诉感染、左右1979年上半年文坛时，韩少功却在1979年第四期《人民文学》发表了《月兰》，将感伤引向了另一个方向。

《月兰》写也是知青的他，对农村与自己的另一种认识——在那贫困中也要“割资本主义尾巴”的时代，“我”作为一个不知晓民情，下车伊始的“工作队”队员，忙于限制社员的养牲口数量，禁止牲口下地。“我”当然不知道无饲料可喂，下地觅食的鸡其实是贫困至极的农民

维持孩子上学的唯一经济来源，于是用农药毒死了月兰的鸡，还要逼其检讨与罚款，将这贫困家庭逼向了崩溃，将月兰逼上了绝路。这篇小说，直到今天重读，我仍会热泪盈眶，也许我们都亲历过那时农民的贫困艰辛吧，今天的读者也许不会相信这是当时残酷的真实。韩少功这篇小说原名就叫《最后的四只鸡》，据说当时屡遭退稿，辗转到王朝垠手里，才被当成宝贝。据涂光群说，篇名是因时任主编李季认为标题太“阴暗”而改的。从文学史回头看，我以为这篇小说之了不起，就在它从汹涌澎湃争先恐后的控诉声中脱身而出。当他人争相历数乡村赋予的苦楚时，他却在痛心检讨自身给贫穷增添的苦难，这真构成了不一样的思维认识。知青下乡，最多十年吧，如果摆在世代生活在这里贫困农民的天平上，知青短暂的苦难真是太微不足道了。

写《月兰》的时候，韩少功已经作为恢复高考后的第一批大学生，进了湖南师范学院中文系。那时我已经到《中国青年》文艺部当编辑，“二功”已经引人注目——“北有陈建功，南有韩少功”，我和“二功”的关系都比较近。少功到北京来，我陪他去王府井，他已经在外文书店挑英文原版书了。我也到长沙去过他们学校，到他家里见过他母亲，他带我去橘子洲头、岳麓书院，现在回顾，还真有要“到中流击水”的意气。那时的湖南师范，在他周围团聚了一批文学青年，其中最有名气是张新奇，张新奇写出一篇很重要的知青小说《那绿色的山寨》，发表在南京《青春》上，之后却懒散再也逼不出新作了。

韩少功在《月兰》之后，又写了两篇极不一样的知青小说，一篇是1980年发表在《人民文学》上的《西望茅草地》，另一篇是帮我写的，参加《中国青年》“五四青年文学奖”征文的《飞过蓝天》。《西望茅草地》写理想与现实的关系，讲述一个没有文化、不懂管理，却以理想主义感染着“我们”，表面朴素粗暴，实质亲切慈爱的老场长的故事。韩少功用这篇小说思考了知青经历的价值问题——“我们”都是被这个老场长式的理想主义鼓荡下乡的，理想非现实，所以，最终农场因经营不善，被解散了，改天换地的理想都成为泡影。那么，那几年艰辛与付出是否

无谓荒废了呢？站在简单的立场，将曾经的宝贵青春生活都视为一场苦难，那些岁月就都变成空白了。但曾经的生活中毕竟有那么多难以磨灭的刻骨铭心——比如曾拥有的纯洁的相爱，尽管老场长拆散了本可能甜蜜的“我”和他女儿小雨，最后以包办婚姻痛苦面对了小雨的意外死亡。比如曾享有的温暖的慈抚，那个老场长带“我”去供销社洗脚买鞋的细节夸张，但在那个岁月浸泡过的我读来，仍感到真实。我自己的经历中，就有这么一位走过枪林弹雨，严厉又时时以慈爱目光盯着你的老场长。那目光几十年都跟随着我。在这篇小说的结尾，少功写到离开这个失败象征的茅草地后大家的笑声，他反问——

> 笑总算离开了茅草地？笑兄弟们终于摆脱了一个不堪回首的地狱？可能该笑笑了，但过去的一切都该笑吗？茅草地只配用几声轻薄的哄笑来埋葬？

他将那段生活看作摇篮，我很认同。

《飞过蓝天》对比着写一个知青与他心爱的信鸽。人叫“麻雀”，鸽子叫“晶晶”；人与鸽子建立了感情，但在关键时刻人出卖了鸽子，为一个招工名额将鸽子作为礼品。鸽子被带到远方，逃离后历经千辛万苦要回家，回到知青点的上空，却被人打了下来。故事是人为的，也是残酷的，尽管韩少功加了一个晶晶死后，一定变成了在黎明时开放的淡蓝色小花的诗意的结尾。

记得当时陈建功喜欢这样说：“悲剧就是打碎最美好的东西。”那时大家都喜欢这样的打碎，认为它更有力量。在这篇小说中，能看到韩少功心硬的一面。它最终在《中国青年》的征文获奖作品中排名第一，也获得了当年的全国优秀短篇小说奖。

2

韩少功是少有极有自己定势的作家。《西望茅草地》扩展影响后，1981年广东人民出版社出版他第一本小说集，他在后记里坦诚说到，其创作是“现实主义”或称“批判现实主义”的，“而那些非现实主义的现代派作品，我看得不多，看了也记不太牢”。他说，“我动笔时往往更多地想到庄重质朴的托尔斯泰和鲁迅，而不是奇诡凄迷的加缪、萨特、卡夫卡”。当大家都在比对西方各种流派的认知，唯恐意识落后时，他是坚定不移的现实主义，这也是王朝垠特别赏识他的前提。“湘军”，从叶蔚林、莫应丰起，似乎都是循着俄苏文学、现实主义的道路。

韩少功从这本小说集后走向他的第二个台阶，1981年他在《人民文学》发表了《风吹唢呐声》，此时的他作为知青，已是对农民，我们这个民族主体的深入体察，自己之情感起伏，都寄托在这体察中。《风吹唢呐声》中的主角是一个憨厚、善良、不知吃亏的哑巴，与哑巴对比的是号称“百里能手”的他的哥哥。这是一篇悲伤的小说，因为哑巴的善良不过是村民们的消费品。哑巴也有欲望，他把嫂子当作美好的象征。最终，改革开放，哥哥发迹了，有了新相好，不再关心嫂子的死活，他打了哥哥，被哥哥扫地出门，嫂子离婚回家了。嫂子回家时，他避开了送别。再后来，他一失脚，轻易就死了，死后人们想起他，才叹一口气，说他是好人，而他哥哥的生意却越做越大。善报是卑微被埋没的人生，恶报却是光宗耀祖的成功，弱肉强食本就是这样进化的。这篇小说写完，他似乎有一段迷惘期，直到走向《爸爸爸》。

《爸爸爸》发表于1985年第六期《人民文学》，先有发表在《作家》上的《文学的根》，后有《爸爸爸》，也就是说，《爸爸爸》是《文学的根》之作为。《文学的根》谈到贾平凹的商州与秦汉文化的关系，李杭育的葛川江与吴越文化的关系，也感慨“浩荡深广的楚文化源流，什么时候在什么地方中断干涸的呢”，肯定“文学根深植于民族传统

文化的土壤里”。韩少功写过一篇《杭州会议前后》的文章，不认同1984年底的杭州会议是“寻根文学”的开端。但客观是，正是他与郑万隆、李杭育几乎同时在这次会议后发表的有关“根”的文章，导致了“寻根派”的命名，而“寻根派”的代表性作品，就是《爸爸爸》。

《爸爸爸》在韩少功的小说中其实冗赘不好读。它用象征的写法，写几个典型形象：核心是一个只会说：“爸爸爸”、“×妈妈”的侏儒，亲切时喊“爸爸爸”，愤怒时喊“×妈妈”。一个生下这侏儒，男人不知在何方，经常跺脚咒人，同样丑陋的他母亲。还有一个因欺负侏儒，遭他妈咒骂，“打着打着就搂到一起去”的，下山后再上山就开始预言“就要开始了”的汉子。这汉子的父亲是个知书识礼的裁缝。这几个象征性人物，在鲁迅笔下似曾相识。山寨不知是从哪个遥远的地方来的，山寨发生的事件也都是象征性的：祭神，械斗，殉道，迁徙，最终留下，传承下去的是那侏儒的“爸爸爸”。

在1985当时的语境中，说实在我并不喜欢这篇小说，这是因为1985我尚未接受拉美“魔幻现实主义”。但我也参与了对韩少功的赞赏，赞赏的是少功的“寻根”以这篇小说轻易就超越了贾平凹的秦汉、李杭育的吴越，更不必说还在津津乐道于山林传奇的郑万隆了。因为他寻到了国民性——向上谄媚“爸爸爸”，向下猥亵“×妈妈”，“爸爸爸”与“×妈妈”构成母系传承，成了基因。说实在我是在1986年后半年感悟到“魔幻现实主义”的魅力后，才意识到韩少功1985年集中推出的《爸爸爸》与《蓝盖子》、《归去来》之了不起的。莫言之后，1986下半年，一批作家都开始以这种象征的方法写作了：北村、姚霏、孙甘露……

也许是巧合，韩少功是1985年第六期同时在《人民文学》发《爸爸爸》，在《上海文学》发《蓝盖子》与《归去来》，形成了集束效应。了不起是风格迥异的三篇几乎同时写成。在当时，我喜欢《归去来》与《蓝盖子》胜于《爸爸爸》。《归去来》是似曾相识的回归？是“觉今是而昨非”？它似乎写一个知青的回乡，好处是似是而非的认识错位中

有温暖的亲切，之后有隐含的辛酸，借陶渊明逆向写了“我曾经在这里生活”，而所有曾经生活都浓缩在一连串错位的“我是谁”追问中。而《蓝盖子》，那个曾经的苦役犯以背死人、埋死人躲避苦役的经历只是表象，铺垫着找盖子这个怪病，找盖子的隐喻才是重要的，它指向心灵痉挛。

我是回头梳理，才意识到韩少功这三篇小说构成了1985的文学转折。如果说，韩少功通过“寻根”寻到了楚文化，那应是从楚辞中寻到了一种能使自己飞翩凌高，负其奇迈，表达历史现实审视的手段。这个“根”，是贾平凹从秦汉、李杭育从吴越中都未能意识到的。难得是，韩少功从楚辞中找到的桥梁，巧合了拉美的所谓“魔幻现实主义”。加西亚·马尔克斯1983年获诺贝尔文学奖，拉美的“魔幻现实主义”就变成时髦了。上海译文出版社1982年就出版了由赵德明等翻译的《加西亚·马尔克斯中短篇小说集》，当时最时髦不是加西亚·马尔克斯，而是墨西哥作家胡安·鲁尔福的《佩德罗·巴拉莫》。韩少功将“批判现实主义”与楚辞的源流接电，就跳过西方的“存在主义”，与“魔幻现实主义”殊途同归了。这逻辑其实是对的——这么能续上楚文化的脉呢？寻根的结果一定是魔幻的荒诞啊。

《女女女》发表在1986年第六期《人民文学》，比《爸爸爸》有故事性。起先，那个幺姑（小姑）是善解人意、牺牲自己去温暖别人的，洗澡意外中风后，换成了另一个人，好像要将先前付出的恩，都一点点索讨回去。我理解韩少功是要写所谓善恶之间的距离——失去了理智，原有的善就变成恶。这个幺姑中风之后的存在目的，就为打碎一切她存于亲人记忆中的美好，抹杀感情，消灭应有的同情。如果说《爸爸爸》要讨论国民性，《女女女》就要讨论人性——没有了理智，丧失了感情，人就变成动物，彼此残酷就变成本能了。幺姑最后被关在笼子里，被孩子们戏弄，应该说是由韩少功引发了后来莫言、余华写残酷的乐趣。我一直思索《女女女》的标题应何解，反思人为什么残酷？反思女娲造人，人依存之残酷？

这篇小说最后写幺姑死后地震，无数老鼠形成汹涌澎湃鼠瀑鼠流，招魂师的歌唱如楚辞，内容“两眼变兮日和月，牙齿变兮金银”，是唱盘古开天地的。而这篇小说最后结尾，我的“豁然彻悟”，是懂了“吃了饭就洗碗，生活就是这样”，这是讲生命代代相传，善恶的因果吗？最后他用到了一个“媭”字，媭就是女，楚人称姐为媭。屈原《离骚》中，“女媭之婵媛兮，申申其詈予”。婵媛是情思牵绕，申申是反复不休，詈是责备。

3

写完《女女女》，韩少功做了一件很重要的事：翻译米兰·昆德拉的《生命中不能承受之轻》，合作者韩刚是他姐姐。我记得，1986年文学圈就开始传米兰·昆德拉之重要了。第一次听到昆德拉，是在李陀家里，由孟湄开始聊起的？那时谈昆德拉，还带着神秘感：他的隐喻与嘲讽，他描写的性。后来听说韩少功正在译他一本代表作，书是时任美国驻华大使洛德夫人包柏漪给少功的，包柏漪写过一部长篇小说《春月》，当时与很多人有来往。

昆德拉是用捷克文写作，韩少功与他姐姐翻译的是包柏漪给的英文本，南京大学的许钧十多年后是从法文版翻译的。韩少功的译名是《生命中不能承受之轻》，许钧的译名是《不能承受的生命之轻》，从文学的语感而言，我还是喜欢前者。网上有太多两个译本对比，贬韩版。从句法认真斟酌的角度，我也同意许版也许要好于韩版（前提当然是没阅读过原文）。问题是，少功是译于大家都饥渴要一窥昆德拉真貌的前提下，1985年开译，1986年就迅速出版了。1986年，昆德拉是极敏感的，最后是作家出版社竭力推出，还是以“内部发行”的方式。当时《世界文学》与《外国文艺》都没敢推荐昆德拉。作家出版社在八十年代还做了

一件好事是，也是用“内部发行”推出了三岛由纪夫，我记得推出他的第一本是《爱的饥渴》。

昆德拉的《生命中不能承受之轻》，1987年对于我们的影响，是那种对存在的思考方式——有关轻与重、灵与肉，人意识到自己的独立性便是重，挣脱便是轻，但人又必须证明自己，所以昆德拉说：“重与轻的对立是所有对立中最神秘，最模糊的。”这对立非指简单的两端。灵与肉的关系也这样，肉体是牢笼，这牢笼牵制着灵，灵魂就不堪其重。这小说虽以苏军占领捷克为背景，核心篇幅却是对性爱关系的思考，这是自我与他者最本质的关系。我读它，刚开始被吸引是男主人公托马斯制定的“性友谊”原则——要性爱，其性欲是辨别、体察、鉴别每一个女人独特性之兴趣，辨识发掘是其本真，对女人独特性辨识的痴迷决定了他的不满足，而辨识一旦完成，就希望回归独处。也就是说，上床目的是为了下床，因为留在床上就意味着“非此不可”，而他的目的是不断辨识。昆德拉在小说中说，“非此不可”是贝多芬最后一首弦乐四重奏的动机，其实它是贝多芬这首四重奏最后一个乐章的主题，意味着生命即将终止。生命将终止才“非此不可”，之前都是“别样亦可”。

有意思的是，昆德拉将构成这小说的四个人物称为弦乐四重奏结构：托马斯是第一小提琴，他的两个女人，特丽莎是第二小提琴，萨宾娜是中提琴（按照韩少功的译名），萨宾娜后来离开托马斯，到另一个男人弗兰茨身上寻找自己，弗兰茨提供了比托马斯浑厚的音色，是大提琴。昆德拉的深刻在，小说的政治背景是苏军占领捷克，捷克在被强暴中的态度，是征服与被征服关系。它对应男人女人，特丽莎与萨宾娜都需要通过男人来辨识自己的身体，从这身体里感知到自我。也就是说，自我是依靠他者才能获得独立。小说中描写，特丽莎必须依靠男人托马斯来证明自己身体之独一无二，因此，当托马斯再与其他女人做爱，就等于抹杀了这身体之独特，她就与其他裸体等同，淹没在肉体集中营里，成为在泳池边列队的裸体，没有自身符号了。小说中因此有特丽莎与萨宾娜交换拍对方裸体的情节，她们都要通过相机，在注视对方时体

现自己之存在。情人萨宾娜后来离开托马斯，到另一个男人弗兰茨身上去寻找自己。有意思的是，她找到的是被托马斯发现的自己，这发现甚至可追溯到她的父亲，她的背叛是如此无力。弗兰茨是大提琴，她是中提琴，在弦乐四重奏关系中，昆德拉让她通过弗兰茨体会到，没有暴力，性爱是不可想象的，而爱是放弃力量，所以，她还是不能通过弗兰茨证明自己。而成为妻子的特丽莎与丈夫托马斯的关系则是，“我被活埋了，你每个星期来看我一次，敲一敲墓穴，我就出来，我满眼是土，你就擦去我眼中的土”。结果，她在一次放浪中完成了“灵魂对身体的观看”，昆德拉描写这种身体的绽放是，“她的身体第一次在迷醉中不再平庸”，“因为没有爱情，她的灵魂终于又有了视力”。

昆德拉的两性思考，是将男权对应苏军强加的极权，这么对应，女性辨识、辩证自己的态度便成了“媚俗”，因为媚俗是极权的基础。这大约是女性读者都无法容忍的。但昆德拉其实是在强调悖论，他是以一种悲悯戏谑的态度来写这样一种生存的悖论，就如他描写苏军压迫下的杜布切克与捷克，自身已脱离之外。由此，所谓的轻与重、灵与肉，因是因非。

这部小说翻译，对韩少功创作的启发，应该首先是哲理与故事的关系。他自己的创作就一直在处理这种关系，因为昆德拉，他意识到对理性的寻觅本就是困境，比如轻和重，彼此累赘，构成人生活剧喜怒哀乐，所以，作家要表达的是思考这二者关系中的茫然与困境，这才是文学的丰富性。因此他就有了这样的说法：“我想把小说做成一个公园，有很多出口与入口，读者可以从任何一个门口进来，也可以从任何一个门口出去，你经历与感受了这个公园，就够了。”

另一角度，故事也可在思考中，可用随笔的方式，随意切割表达。《生命中不能承受之轻》每一节都短小，切割了冗长的表述。韩少功由此意识到了表达形式必须革命：“小说有点像日常性的中景摄影，机位已经固定，看人总是不远也不近。散文呢，没有固定机位，镜头可以忽

远忽近，叙事单元可以忽大忽小。”他意识到了，其实完全可以用随笔、散文的方式来写小说。

1987年他其实已有强烈要突破自己的欲望，但一个时机搁置了这种革命实践。这一年海南建省，春天《钟山》杂志社组织一批作家上岛办笔会，那时范小天在《钟山》，大有要开出一片新天地的架势。谭甫成参加了笔会，回来与我说起种种八卦，他们如何在沙滩上享受月光等。海南那时像世外桃源。少功参加了这次笔会，没想到这竟成为他真的率一帮好友移居海南的一个契机。“去营建一个精神之岛”，这想法不仅使他自己激动，也确实感染了一批人。首先响应的是他的老同学张新奇与蒋子丹夫妇，然后他又鼓动了叶蔚林，张新奇又鼓动了株洲的叶之蓁、南京的徐乃建。按照蒋子丹的记载，韩少功是在这年大年三十举家搬迁的，他注销了长沙的户口，口袋里带着太太的工作关系、女儿的转学证明及全部存款，毅然决然，就像要去开拓一个新大陆。姐姐韩刚与他一起，同行的还有张新奇。他们大年初三到的海口。

4

1988年，韩少功35岁。建一个怎样的有“精神意义”之岛？他与朋友们联想翩翩：要一张报纸，一本杂志，一个出版社，一个函授学院，一个农场。其实，想法与想法之间有差异。最后，先批到一个杂志刊号，于是先办杂志。这一年，我在北京筹备《东方纪事》，韩少功与张新奇在海南筹备《海南纪实》。《东方纪事》是以江苏文艺出版社原有的刊号改刊，《海南纪实》则是新批的刊号。《海南纪实》创刊在1988年11月，是月刊；《东方纪事》改刊第一期出刊是1989年1月，双月刊。两本杂志都是1989年7月停刊的。

两本杂志走了完全不同的路。《东方纪事》走的还是精英文化传

播，我当时调度自己的资源，请汪曾祺做顾问，林斤澜、刘心武、李陀、钱刚、刘再复、陈小川、史铁生、苏炜、查建英、黄子平、陈平原等十几位主持人，每人主持一个栏目。封面没标题，只有一个人物形象，第一期是陈凯歌。而《海南纪实》走的是吸引大众的新闻纪实、纪实文学之路，封面有三张图片，除销售的主标题外，还有吸引读者的标题区，各种热点新闻，也有引人注目的历史钩沉。应该说，八十年代，它是大众文化的先行者，那时它已经触觉非常敏锐地在市场中找定位，完全市场化了，而《东方纪事》还满足在自己圈子的喜好里。《海南纪实》因此一创刊就有60万册的印量，实现了一本刊物就可在经济上立足。《东方纪事》的发行量则仅几万册，江苏文艺出版社时任总编辑，我的好友蔡玉洗根本就没指望它挣钱。八十年代，起码在文化圈内，还是一个不谈钱的时代。

说实在，当时，1989年，我曾怀疑，那是否就是韩少功要的办刊道路。《海南纪实》的故事可能有些复杂，所以，当事人无论韩少功、张新奇还是蒋子丹，都没有相关文章。韩少功与蒋子丹，有关《天涯》，都有长文记载的。之后，我也听过不同当事人的不同说法，没想过要去向韩少功求证。《海南纪实》留下的最有意思“文献”，应该是后来在《天涯》“民间语文”栏目发表的，韩少功撰写的《海南纪实》杂志社公约。这个“公约”强调了办刊目的是“以经济价值力求自己在竞争中的自主自强”，韩少功在这个公约中，是这样来思考民主、公平、公正的——

首先，主编必须在民主监管下，或民选产生，报上级任命；或上级任命，交民选确认；若未获全体成员二分之一以上确认，就不得任职或应无条件辞职。且重大事项须要全员公决，若主编意见违背三分之二以上成员意愿，要自动放弃自己的主张。

然后，杂志社创获之财富，除上缴税收等应缴收入外，由全体成员共同管理支配。收益分配为按需分配与按劳分配相结合，按需分配指：

人人均等的基本工资，公费医疗，直系家属中未享受公费医疗者的半公费医疗。按劳分配指，每个工作日按不同岗位的劳动付出，计算为工分。

这个公约还承诺对所有成员的生活保险负完全责任，如遭不测而个人财力不足抵御，杂志社共产须为帮助其抵御灾难服务，直至其生活水准恢复到社内成员最低水准。若集体财力不够，所有成员均有义务各尽所能，任何人不得反对。

这个集体很像一个理想主义的公社，因为它的按劳分配是工分制。但最后结果，这公约无力阻止创获财富后的分歧。《海南纪实》在市场化中是成功的，办刊半年时间，只通过发行，他们就挣了很多钱。在财富面前，韩少功与他的伙伴的分歧，我还是相信韩少功挣了钱主动去税务局缴税，主动上缴海南作协，最后将留存的钱也做了公益。因为他除了买书抽烟，不穿名牌，不需要任何奢侈品，他对钱没有追求，本质上他就是一个社会主义者。

《海南纪实》散伙后，我读到他一篇小说《鞋癖》，那个父亲、母亲，显然是以他的“文革”记忆为基础的，期望父亲“千万别活着”的开头残酷而真实。这篇小说，与父母的感情写得非常感人，藤椅发声、碗破裂、父亲的剪影，我在老房子里住过，觉得这些感觉入木三分。少功写他母亲把鞋底纳得很厚，我母亲当年也是这样，用顶针吃力顶着，一针针纳的；少功写母亲晚年拿着书根本不翻页，我母亲晚年也是这么“读书”的。他写他母亲的鞋癖，我刚读觉是魔幻现实主义的手法，读到最后，母亲带“我”去偏僻的贵州农场找小姨，小姨不敢接纳，母亲说“我们这就回去”，走回县城埋怨“鞋这么不经事”时，才意识到这鞋真正辛酸的含义。找父亲时候，她的鞋也是磨破沾满尘土，走废了的。晚年她的鞋癖，其实都来自镌刻她心里的那些走路的记忆。那个年代，这不是象征，是多深刻的现实啊。

再然后，1995年，叶蔚林退休，他任海南作家协会主席，让蒋子丹

接《天涯》杂志任主编，自己当了社长。有意思的是，1995年他们准备改版《天涯》的时间，又恰好与我准备接手《三联生活周刊》的时间重合。《天涯》改版的第一期与我接手《三联生活周刊》出刊的第一期都是1995年底。从1988到1995，隔了七年，这回掉过来了——《天涯》是月刊，《三联生活周刊》先是半月刊。韩少功给《天涯》的定位，首先强调，这"不是一本纪实新闻性杂志，更不是时下形形色色的消闲娱乐读物……无意谋求畅销，拒绝与低俗为伍……"改刊后，《天涯》的封面没标题了，只有一个形象与右边长长的作者阵容，而《三联生活周刊》却走向新闻、市场化了。

《天涯》是在九十年代，大众化已成主潮的前提下，去做一本思想文化杂志。当时有一些文学刊物也想转型，拓展文学内涵外延，如长春的《作家》杂志，却远不如《天涯》成功。原因绝不仅因蒋子丹在全国优秀作家中的组稿能力，每期都能排出辉煌的作者队列。韩少功是从改刊第一期就强调了这刊物的立场，他写了一篇很重要的文章《完美的假设》，这篇文章其实表达的是他的心声，他的"完美的假设"是希望能超越简单化、甚至庸俗化的意识形态，所谓"完美的假设"，是指理想与情怀。因为理想与情怀只能假定，不能社会化。他的"理想"是认为，在各种不同的、对立的意识形态背后，应该有彼此相通的情怀。持不同立场都有其理由，但理想者能超越其具体目的，去追求崇高——他认为，意识形态的残痕终究会被忽视。他希望这篇文章能体现他对"立场"的思考，但遗憾的是，九十年代，已经很少有人会通过认真阅读，思考与分辨你的立场了。甚至"立场"本身都成了敏感词——它意味着站队。事实证明，韩少功想要超越的意识形态其实根本就不可能。尽管他在《完美的假设》中清楚表明了他的种种态度，他和《天涯》还是很快就被划为了"左派"，因其作者阵容、文章选择中体现出的喜好，你想超越意识形态，意识形态其实却一直在制约着你。

5

韩少功最重要的小说就是《马桥词典》。我相信，这部小说的构思应该可以延续到八十年代末，是有关“寻根”的一份花费很长时间的答卷，只不过这份答卷因为到海南，办《海南纪实》，延迟太久而已。

《马桥词典》最早发表在上海《小说界》，我未注意到。我记得1996年在飞斯德哥尔摩的飞机上，格非在读。我问他写得怎么样，格非很郑重地说，结构很有意思，值得一读。于是，回国马上向作家出版社的朋友要了一册。读后第一感觉是，少功终于找到一个角度，认真拿出了一份属于他自己，不停留在传奇或泊来表现手段上的答卷。这个“根”，首先是地域历史关系中的定位——马桥，这个他的下乡地在罗江边，罗江到汨县段，就是汨罗江。罗江记载着罗人的迁徙史，罗人原居中原罗山，为芈性分支，到殷商，随荆楚被驱逐西迁甘肃罗山。到周朝，为核心区安全，又逼他们南迁至湖北宜城。春秋战国，楚先灭了罗，又逐其遗民先迁到枝江，后又迁至汨罗。而屈原流放，走的是罗人被驱逐的同样路线，汨罗江为终点。这个历史地理坐标，是《马桥词典》的第一块基石。

在这样的地理坐标上，探究方言与这一方水土，一代覆盖一代的关系就有了意味。作为一个对方言极有兴趣之人，我一直认为，各地遗留的方言其实是珍贵的基因元素，语言其实印证着生活态度。可惜没有，也无法对方言作源流考。西汉扬雄用27年编成的《方言》，本就未能完成归汉前的方言源流系统考，说明探究方言系统根本就不可能。九十年代后，方言大词典成为国家重点文化工程，我注意到，翻阅过几册，其中有长沙卷。但其实只是方言对应现代汉语的简单解释，未以文化基因梳理考察为坐标。《马桥词典》之可贵，却恰是在黑暗中以自身为烛光，认真去探究了的。韩少功提供的是一个作家对这种文化基因的逻辑解读方式，本质上它还是小说。所以，称模仿风马牛不相及的某“辞

典”，是真荒谬。

我是认真重读一遍，足够认真后，才体会到其结构其实有缜密的思考。它从罗江渡口辨别地缘，真正进入马桥基因叙述的第一个词是专业医用的“碘酊”，引出马桥第一个具体人物“希大杆子”，体现他自己，作为下乡知青，面对马桥词语的最上层覆盖。土寇称“杆子”，希大杆子是闯进村的外来户，“碘酊”来自他的新学背景，对马桥传统而言，便是“土寇”。在接纳与最终出卖这个“土寇”的因果关系上，马桥人选用的是实用主义。而实际收尾的最后一个人物是马鸣，他也是在希大杆子后，开头实际叙述的第二个人物。他本住“神仙府”，结尾又住进了防空洞，似乎生在世事之外。有意思的是，结尾他的词条是“隔锅兄弟”，怀疑他与马桥另两个代表先后权势的人物本义（原书记）、盐午（本是地主茂公的小儿子，现暴发户）是“隔锅兄弟”。也就是说，他们可能出自同一个父亲。它们构成了马桥在被叙述的时空中的权力结构，其父可能都是外来的希大杆子，因为马桥人为获“长生药”，会带上自己的婆娘。而本义、盐午、马鸣之立足，也都是实用主义的结果，只不过方法不同。韩少功这个基因进化的逻辑，我的理解：一，本地基因是被外地不断改造才进步的；二，不同形态的实用在决定优胜劣汰。所以，最后一个词条是“官路”：“马桥以前的官人和罪人，都没有留下名字。”

这样一个结构，韩少功要表达的是，对这样一种优胜劣汰的悲悯直至质疑。首先是女人。马桥的女人是无名的，所以她们可以送到希大杆子那里，仲琪可以请黑相公到床上代劳。女人只有脱离性别才有价值：岩匠志煌的婆娘水水得了精神病，成了“梦婆”才有了价值。本义老婆铁香的父亲九袋爷再洒脱再牛，最终仍被人作弄死；铁香自己再标新立异，也直到死后投生为“黑丹子”，也有价值。她们都能预测或回看了。而一般不写暧昧的韩少功，在这部词典结尾前有意为之，专以一条“嗯”难得地写暧昧，嗯是叹词。

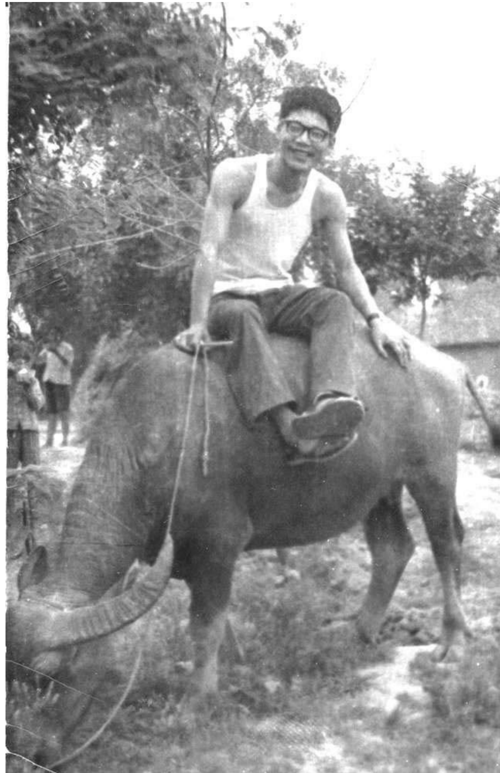
这样一个结构，不实用就必然被淘汰，无论身份。马文杰从抗日英

雄变成国民党，从国民党投诚，顺应本可为官，侠义心肠却导致他只能选择自杀。其儿子复查，读书清高，“嘴煞”导致罗伯死亡，从脸面出发，便辞了会计。清高又导致喜欢他的女子都发咒结了“草箍”，最终只能落魄。地主茂公特立独行，纵有财产，也会被分光，最终气死。其大儿子盐早吃苦耐劳，被人欺负成哑巴；二儿子盐午“怪器”却实用，被人人呵护。其他人更逃脱不了简单的因果：唱发歌的万玉喜欢女人，终被人去势没了龙（阳具），白为女人服务一生。一辈子算计的兆青最后算计到自己头上，死于非命，连脑袋都没了。他最喜欢的小儿兆魁，长大反其道以阿Q充魁伟，也是自己杀了自己。搬弄是非立足的“呀哇嘴巴”仲琪说了一辈子含糊其词，终因偷了一块很具体的肉，被当众抓到，也为名声喝黄藤自杀。一身力气的石匠志煌，一生为手艺累，“煌”无非“宝”（傻）气。生个儿子名“雄狮”，轻易就玩日本人留下的炸弹炸死了。也就是说，各种属于自己的生存选择，终都会被淹没。在“逝者如斯夫”这个语境中，所有个人，无论身份如何，都太渺小了。小说中，铁香父亲九袋爷戴世清有这样一种说法：行时，千人推我我也不倒；背运，万人抬我也抬不起来。什么意思？顺应，构成着前赴后继，一层层的人生覆盖，新变旧，旧变新。

这个结构，完全不必像三岛由纪夫那样，累赘地去写《丰饶之海》的轮回了。这些词跨越了多大时空？《马桥词典》结尾有一个词叫“归元”，九九归一，一也是九。这样的时空里，体会雄狮死时，妇女们安慰水水的“刚刚耍得差不多就走了”是“贵生”；“前世作孽，现世遭罪”，所以杀猪宰羊是“放转生”，杀了可让它们早点转生。词典里有一个词“莴玮”，富贵的死人嘴角边会长成的鲜红的菌。我儿时也听母亲说，那叫“香蕈”。在万玉、兆青、仲琪直至罗伯的议论中，不同阶层、人生之价值就在“养莴玮”了。这是多牛的“黑色幽默”！这部词典还有最悲怆处，是将“渠”这个古文常用字用于盐早。在《古诗十九首》里，就有“虽与府吏要，渠会永无缘”了，这个“渠”是他，后来用作沟通，“河者，天生之；渠者，人凿之”。盐早无法与他人沟通，就哑巴了。

当然，这只是我自己的阅读理解。《马桥词典》的115个词条，韩少功提供了一个个入口，可供每人猜度其意图，找寻一条条曲径通幽处。理解了这个，你就会明白不易愤怒的韩少功如何也会对指责他“仿制”真愤怒，这部书确实是他前半生的心血呢。

陈村：
那就和自己好好玩一场



1

陈村本名杨遗华，他成名后，1985年曾在《自传》中说明过，“遗华”是指他父亲因癌症去世时，他尚在母腹中，四个月后才出生。《自传》发表后，1986年，他在《小说界》，用杨遗华之名，发表过一篇调侃自己的文章《论陈村》，这是他的典型做派。他得意地告诉我，“李陀看了文章，在《小说界》的饭桌上，当着我的面，对《小说界》编辑

说，你们上海又新出了一个评论家，文章写得不错”。他得意于自己拥有俏皮中的机智，后来又写了一篇《开导王朔》，弄得人人传阅。那是1995年的事了。

陈村这个名字，是陈村水库的借用，这个水库在黄山与九华山之间，现在叫太平湖，是著名风景区了。陈村写过一篇《陈村水库》的小文，说他因记着那片业已流逝的水，记着“我久病之身的苏醒与压抑感的释放”，才以“陈村”为笔名。大家因此也就记住了他叫“陈村”，忘记了杨遗华。

陈村是由《上海文学》推出成名的。他发表的第一篇小说叫《两代人》，写渴求精神自立的“我”，要唤醒被历次政治运动塑造的精神软弱的父亲。小说中的两对人物：我和女朋友南南，与父亲对比的是南南的老师，一位守持了精神尊严的“右派”。这篇小说的艺术感觉在“我”与南南的青春期朦胧中，父子结构则似乎就为了表达“我”对精神软骨病的激愤——“文学到你笔下成了寄生于别人的虫”，这是“我”对父亲的失望。“我”是在“右派”老师那里获得了精神的重生与爱。有意思是，小说开头，陈村用蒙泰里尼主教比喻父亲，父子第一次对话时，“我”说：“拿拍子的手总是干净的，血污在你身上。”很像亚瑟的说法。《牛虻》对我们这一代人的影响是不言而喻的，在我的意识中，“蒙泰里尼主教”似乎应该构成思索父子关系的某一个点，但陈村却擦着边就走过去了。他大约从一开始就不喜欢那种撕心裂肺式的煎熬。

陈村的成名作是随后发表在1980年《上海文学》第三期上的《我曾经在这里生活》，这篇小说当年曾感动得我热泪盈眶。我以为，知青小说，自它，才有了良性的开端。相对它而言，那些血泪控诉，或者虚伪的“英雄主义”，实在都把我们曾经的青春岁月写得太廉价了。“我曾经在这里生活”，一个多好的基调选择啊，这个基调中包容了全部的辛酸苦痛与温馨难忘。辛酸中的温馨，欢乐中的苦痛，纠缠一起，才合成真实。这篇小说与之后的《蓝旗》，在知青小说中的重要性，就在于这种

基调的确定。1980年，张承志还没写《绿夜》与《黑骏马》，史铁生写《遥远的清平湾》，则是1983年了。

我特别喜欢这篇小说中，这样概括我们的青春——

> 我们活着，活得像长江一样古老。
>
> 我们活着，活得像长江一样年轻。

它的结构其实并不新奇——“我”回了上海，她，留在了安徽，“我”把她留给了“大树”。等“我”从上海再回到这里，当年的音容笑貌仍历历在目，“我”在对她的等待中。一直等到深夜，小女孩突然从蚊帐里探出脑袋，不沉重地说，“妈妈死了，就睡在大埂下”。然后，“她”的声音就浮现在耳边，“她”告诉他做了一个梦，他们躺在河滩上，数天上的星星。再然后，没等天亮，他悄悄离开，找到了她的墓。女孩带着小狗到他身边说，“舅舅，爸爸让我送送你”。写得干净简洁。

最后是感伤的结尾——

> 孩子和狗一前一后朝村子走去。
>
> 我走上大埂，向远处的村子挥了挥手。我不敢肯定，大树是不是在望着这里。
>
> 坟前，烟仍在飘着。

这篇小说，已经展示出陈村出色的，以节制叙述营造空白，在空白处呈现动人色调的能力。他已经开始用很值得回味的长短句交叉着叙述了。印象中，陈村是最早向我推荐海明威的，他也是最早将简练的剪裁与所谓的“电报体”用于自己创作的。我查了一下，上海译文出版社编辑的《外国文艺》1979年第四期（8月出版）才介绍海明威，刊登了海明

威的《乞力马扎罗的雪》等三个短篇。陈村这篇小说写于这一年的10月，那时他就意识到，小说其实是靠叙述方式的组织来营造氛围，扣动人心的。

《我曾经在这里生活》使全国编辑都注意到了陈村，我是其中之一。陈村因此就成名了。八十年代，文学是精神食粮，北上广的文学杂志不断在引领着文学潮流，全国人民都拥挤在文学小道上，一篇短篇小说被人人传诵，就脱颖而出了。那个年代，成名的方式，与今天很不一样。

紧接着，陈村在《上海文学》发表了《当我二十二岁的时候》。这篇小说中的"我"是个清纯少女，陈村借她对"爱"的迷惘来阐述概念——面对母亲再婚，男友和平告诉她一个"蚕为自身发展，要一次次蜕下死去的皮"的概念。她自己的选择迷惘，还有一个"艺术是生活点缀，还是生活寄托"的概念。那时的陈村沉浸在古典音乐的热情中，这篇小说中的"我"所面对的和平，是一位乐队中的小提琴手，所谓"提琴夫"，整篇小说基本由古典音乐符号联结——从海菲茨到德沃夏克的《自新大陆》，再到贝多芬的小提琴协奏曲。最后结尾，"我"要靠贝多芬指引，走过迷途——"听听贝多芬是怎么说的"。

陈村在这篇小说中显现出他写精辟对话的能力，尤其是那种简短对话的推进，但失之于概念。陈村其实不擅长在小说中表达概念的，可他又确实有一针见血的能力，他的精短杂文因此写得漂亮，杂文其实更好寄托这些见地。

《我曾经在这里生活》与《当我二十二岁的时候》，都是他大学时代的作品。大学毕业，离开校园前，他还写了一篇很好的散文《大学：风俗画》，记录了"年轻教师年龄没有学生大，工资级别没有学生高，工龄党龄没有学生长"的"文革"后第一代大学生生活。那时我喜欢用"毛茸茸"来形容作品里的鲜活气息，这篇似乎信手拈来的散文，生机勃勃，豪迈而饱含青葱气息，当时却因为写到"教学楼是不完整的，宿舍

楼是不完整的，图书馆是不完整的，食堂是不完整的……”而连遭两个刊物退稿，直到转给《百花洲》才得以发表，发表后收入了《新文学大系》的散文卷。

我第一次见陈村，记得是1981年参加《青春》与《钟山》举办的太湖笔会后到上海，依据通信地址去登门拜访。具体情景记不起来了，只记得他当时住在遵义路的天山新村，在上海市政二公司职工学校当语文教师。只记得他懒懒的、很淡淡的样子，答话似乎都要迟疑一下。不熟的时候，他的话很少。那时，《中国青年》发起“五四青年文学奖”征文，我期望他能参加，他答应了。后来，1982年春天，我们选择在桂林办一个创作班，邀请他，他脖子上挂个相机就来了，他喜欢摄影。我们从此就成了很亲近的朋友。

2

八十年代，笔会与创作班培养了一拨拨的作家。那时，各地的作家协会，各刊物基本都通过办笔会，培养自己的作家。《中国青年》为“五四青年文学奖”征文在桂林办班，是1982年3月。我同事陈端民的先生在当时的卫生部工作，帮我们安排了南溪山医院招待所。南溪山医院紧挨着南溪山公园，绿树成荫，那时还是部队医院。

现在回想，那时我们多有年轻的资本啊。那一年陈村不满三十，虽已患上强直性脊柱炎，腰初显不好，外表却还强壮。参加创作班的，除了他，还有湖南的张新奇、叶之蓁、晓宫，江苏的赵本夫、徐乃建，江西的金岱，北京的肖矛，广西的李逊。韩少功那时已在湖南省总工会的《主人翁》杂志当编辑，请不出假，创作班快结束了才来欢聚一下。陈建功北大毕业后分配到中国作协工作，也分不开身，他向我推荐了肖矛。

我们的创作班其实就是把人圈起来写稿子。张新奇是韩少功的同学，1981年在南京《青春》杂志上发表诗意横溢的《那绿色的村寨》，显出极强的文字功底。金岱也是在《青春》上发表《船歌》成名，那时《青春》的发行量几十万册，形成了一个南京青年创作群，徐乃建也是这个群的成员。她被称为这个群里的“第一才女”，她的《杨柏的“污染”》最早写知青点里单纯亲和的集体主义，如何经现实中的“自我教育”，分裂成一个个赤裸裸为己不择手段的个体。晓宫与李逊是我从《中国青年》来稿中发现的，那时的来稿，积压一周，就会在办公桌上堆积如山。而叶之蓁、赵本夫，那时刚发表《我们的建国巷》与《卖驴》。将这样一批作者圈在一起，我对征文的质量信心十足。

笔会的好处是，日夜厮混，有充足的时间、精力交流书目，切磋天南地北。招待所有阳台，通向一间间房间，作为监工，我的任务是串联他们彼此谈构思，彼此启发。我们也穿街走巷，去吃桂林米粉与马蹄糕，那时桂林满街的小饭铺前都养着穿山甲。我们也沿榕杉湖散步到疲惫，去南溪山、象鼻山看石刻，坐在靖王府的古城下、大榕树下聊天。李逊是向导，他是桂林本地人，在桂林一所学校当老师，年纪最小。我们也一起坐船去游漓江，与《上海文学》的赵自与杨晓敏同船，他们闻讯专门赶来，杨晓敏那时是《上海文学》最能干的编辑，陈村的“监护人”。

这个创作班里，显出深沉的是徐乃建，她的话最少，随身带着一本索尔·贝娄的《洪堡的礼物》，已经关心存在主义。李逊的话最多，他传播各种新潮信息，都会欣欣然。张新奇是最温和的，他与叶之蓁一个房间，气质上却更接近徐乃建，两人一有空就打羽毛球，来往极默契。陈村与金岱同房，讨论得最密，陈村也爱谆谆教诲肖矛于深夜。印象中，构思阶段，最纠结是金岱与肖矛，金岱是确立了构思，纠结人物境界的落点。肖矛则不断更改题材，她原来下乡在一个采石场，生活素材丰足，苦恼于结构。徐乃建就告诉她，一定要惜用素材，“那都是你的血啊”。陈村、徐乃建都是成竹于胸的，胸有成竹意味着，他们不需听

他人意见的，表面听取了，也不会采纳的。

这个创作班，独陈村的写作是不纠结、不焦虑，不费劲的，他有太多信马由缰的才气。他申请体验生活，上午到手术室去看医生做手术，去了好几次。他还屡次与张新奇、肖矛密谋要去张家界等处玩，都被我断然阻止。我的工作是，通过每天交流，给他们些建议，控制其写作，逼出最好的稿子。

在桂林相聚二十多天，奢侈难得。李逊先写出《走过黑暗》，写一个参加自卫反击战的士兵，如何走出伤残与失明的黑洞，用了时髦的意识流手法。金岱交出了《雨夹雪》，在现在时与过去时穿梭，也用了意识流。写一个类似“谢慧敏”的大学生班长的精神蜕变，挣脱了虚伪，又苦恼于如何找到真挚。李逊的小说其实写得浅薄，却非常符合《中国青年》的要求，很容易就在送审中获得了好评。金岱的小说多层次纠缠，其实要好很多，送审中，反而被认为“晦涩”，记忆中让他修改得很辛苦。

再然后，徐乃建交了《在父亲的屋顶下》，写经济上无法自立的回城知青，在精神自立要求中淡淡的感伤，也符合《中国青年》需求。陈村刚开始按《中国青年》副总编辑秦浩的要求，交了一篇应付的《教育纪事》，被我毙了。我说，你别管那么多，就写你最想写的，他就写出了《花狗子嘎利》。他说，这是被我监工逼出来的。这也许因为，他本不愿“用力”写作，这一篇是硬让我逼着出够了气力。当时我不断对他说，“写得长点，越长越重越好”。他后来说：“因受你压迫，方知写稿笔会的风险。后来再不答应参加要立马交稿的笔会，不上当了。”

《花狗子嘎利》是全景深入叙述“我曾经在这里生活”——写雪天迷路闯进门的小恢，写村里读过书狡黠世故的四八子，写同样读过书却腼腆质朴的来喜，写来喜的父亲，憨厚的倔老头后朝，每个人物都浸泡了真情，质朴感人。那条忽前忽后跟在身后，“什么都看见了，什么都听见了”的花狗子嘎利，联系着所有的经历。最后，嘎利死了，“我”走

了，“当我能抬起头来看你时，这块曾被我千百次诅咒的土地，竟是这样美丽！”它是当时写得最好的知青小说。陈村外表感情流露不多，其实是最讲情义的。这篇小说中，他的长短句已经用到炉火纯青，令人回味无穷了——

> 微弱的天光下，河是亮的，路是白的，路中黑黑的一团必定是牛粪。
>
> 我比她高明吗？只能在给队长点烟时，拿火柴的手放得低些，让他鞠上一躬，从中品出阿Q的满足。

写得多好啊。那时我拿着他的稿子，像拿到了宝贝。没想到，我的上级认为，“基调太灰暗了”。标题也不行，“五四青年文学奖不能以狗做标题啊”。真是一瓢凉水。我于是只能说服陈村修改，好在我们已经成了好友，他以宽容的姿态与我商议，借小恢要扔掉的那件衣服，将标题改为《蓝旗》，增添了些议论，将调子扭过来。我们称之为“打补丁”。

“五四青年文学奖”最后成立了评委会，丁玲、冯牧、韦君宜、王蒙、刘心武都是评委。韩少功的《飞过蓝天》、王安忆的《庸常之辈》、陈村的《蓝旗》、金岱的《雨夹雪》都获了奖。陈村的《蓝旗》，我以为是知青小说中一个重要的里程碑，遗憾的是它没能获得这一年的全国优秀小说奖。陈村的叙述基调，大约也很难获奖。

这个征文当时构成的影响，使文学界刮目相看，这是我真正成为文学编辑的开端。

遗憾是张新奇和叶之蓁最终也没能交稿。肖矛交了稿，印象中不成熟，未通过，后来她修改后发表在《上海文学》上。肖矛后来写电影剧本，她最有名气的编剧，是给田壮壮写的《蓝风筝》、给李少红写的《血色清晨》。

3

陈村只写了三部长篇，只有最后一部《鲜花和》篇幅略长。我说，你比安忆懒多了。他说，yes，她专心。三部长篇中，《鲜花和》1997年写完，《住读生》与《从前》都写成于1983年。1983—1985是他写得最多的两年，像是积压的才华拥挤着要喷涌。《从前》只用两个多月就写完了，当然，篇幅也不长。陈村的小说，纠结也在你不易察觉处，因此好读。他不愿写长，写累，除非被我逼着。那时他的腰还好，急于要四处去跑，他喜欢山水。在我看，他的身体，其实被让自己折腾坏的。

这两个长篇都写得笨，写得实在，还不会用很少的素材繁衍，不会掩藏自己的隐私，写的都似他自己，好像急急忙忙就要将自己的履历先交代一遍。因此，仔细分辨，其中就有窥探他的乐趣。比如，他喜欢《约翰·克利斯朵夫》，是以克利斯朵夫为路标，为价值观；比如，明白了他答话略迟疑，是因他“习惯了想一想，希望找到更恰当的字眼。”其中很有意思的，如“你坐下来什么都行，站起来没一样是我对手”，这是《走读生》中，“吃巧克力长大”的吉小莉说的。

先写的是《住读生》。写那些各自性格凸显的同学，都带着暖暖的态度。陈村对人是善意的，很少挑剔，想到都是他人的好处。除非是令他憎恶，憎恶到要挑他奋起决斗的人物，他才会倾泻所有的恶毒。这是他好战的另一面。青壮时，他是好打架，会打架的。

他的同学们，那个乡下有病妻与三个女儿重负的“老大哥”，那个精打细算为获未婚妻欢心的“老汤”，男友远走他国了的祁小妹，隔着年代仍深情注目着怅惘着的“老逻辑”……都染着淡淡的悲凉。陈村自己，就是“木木”吧。不知他为何要用这个伤感的名字。屠格涅夫小说中，它是那个扫地的聋哑人相依为命的精神支柱。聋哑人最后到酒店给它喝了一碗肉汤，然后把船划到湖心，在它脖子系上砖头，临终了，它还信任地

朝主人摇着尾巴。

小说中，感人的就是那种软软的，写同学、老师的态度——“支出之源”仅“几元助学金”的“老大哥”，见到看门老陈的捐助筒，就把兜里能掏的钱，连同饭菜票都捐了进去。大逻辑明明已经知道答案，还要淋漓尽致在试卷上阐述自己真实的、有风险的观点。而老师因恻隐之心，会主动向悲戚的祁七妹漏题，会主动庇护“大逻辑”的政治表白。祁小妹病了，几乎全班人人牵挂；精于算计的“老汤”，也会时时内疚于自己。“大家都不容易”，这是陈村常挂在嘴边的。

他无疑是多情的。他的小说里，写得最好总是男女关系。他写男女关系，没有轰轰烈烈，要死要活，总是矜持的，暧昧的，欲言又止却又欲罢不能的。在那条医院长凳上，木木和吉小莉共披一件大衣，木木小心翼翼裹住吉小莉的身子，握着她的手。陈村写道：“要是他有权选择的话，他宁愿孤零零的一个人，根本不欠任何人的情。”他怕欠债，我也怕欠债。但男人总免不了要欠的，能意识到情总是要欠的男人，应该都会在自省中折磨自己的。这折磨，陈村是不会让你在小说里找到的。小说中，“木木”称吉小莉为“小鬼”。陈村有日记的习惯，我注意到，桂林办班时，他就有“小鬼来信了”的记载。这个“小鬼”大约不会是小说中的吉小莉，他大约都称他真爱的女人为“小鬼”的，他有多少小鬼呢？

《从前》在《走读生》之后前溯，写他的插队，更重要的是写他最亲近的青春期朋友。他曾写过一篇《我们在二十岁左右》，写到他与小真、小松、小华、小朴、黄石，少男少女，一共六个。小真是他同学，小松是小真的哥哥，小华是小松骑车追踪来的朋友，黄石是小华给小真找来的画画老师，小朴是小松朋友“捡到的”。小松写诗，与他讨论诗歌的平韵仄韵，告诉他，你的诗没小说写得好，还不如专心写小说。小真与小朴跟黄石学画。小真与小松，一个住下面亭子间，一个住上面亭子间。

《从前》是以第一人称叙述的，小和是“我”的精神寄托——“有

她，这个世界就是充实的。再远再苦都没关系，只要有一个人想着你，什么都可以不在乎”。他下乡后的依靠，也就是对信的盼望了——“有这两页纸，够我过一个愉快的傍晚了。我不认为自己对她有什么权力。我感激她记得我”。这里的“我不认为自己对她有什么权力”特别耐人寻味。

这个长篇里插队生活的叙述，其实未能超越《花狗子嘎利》。那句“筷子与鸡腿齐飞，嘴巴共猪肝一色”很熟悉，他用过几次的。与小和的关系，其实是这部小说真正的支架，最微妙，也最感人。小说中，陈村写，“我在她身上，发现了自己的温情、自信和怯懦”。在我自己想象中，小和大约就是小真吧？但她似乎永远是那个青春群体中的一员，从未独立面对于他。他们一起去苏州，去黄山，这都是真实经历。他与她，我感觉是那种隔着一定距离深情的眺望，就像舞台上的追光。这种延续不灭，穿越时光的追光的感觉，是最美的。陈村的诗写得确实并不好，但在小说中，“我”告别小和，留给她的诗，还是耐读的——

入秋了，入秋是很善于下雨的。

雨声就像深夜传来的叫声。

我不知天有什么为难，

我从窗口伸出盆子去，

我把它接过来，尝尝。

有点苦涩。

《从前》最后写到“我”的一场大病，陈村说，记述基本真实，是他当年自杀的后遗症。1973年，他20岁时曾吃了很多安眠药，终被同学与老乡送到医院，抢救过来。原因呢？他说，“看不到希望”——“农村多无聊啊”。他说，“但回来看到我妈妈的样子，就知道死不得的。”小说中，他这样描述：“含辛茹苦，担惊受怕，十九年工夫，造成了一个儿

子。一夜之间，十九年的心，十九年的血，全被剥夺了。妈妈极度伤心。”

这个长篇的缺憾是写得太匆忙。下乡后第一次回家，当意识到小和不可能单独与自己在一起后，“我”的心境便省略了很多。省略了精神寄托失却后，如何变成精神遥望的，后半部就只剩过程了。

陈村1983年写了一个很优秀的短篇《一个不走运的朋友》，我不知道小说中那个因素废了自己画画的“大头”，是不是黄石原型的引申？他是时常为黄石的才华未能很好被大家认识而嗟叹的，他发给我看黄石写他们朋友的《陈泓传》，古文功底真是了得。小隐隐于野，中隐隐于市，我相信高人其实都在民间。但陈村在这篇小说中的价值观其实是矛盾的——他先告诉“大头”的妻子：“一个人尽了本分，就不能叫没出息。”随后却又认为“大头没救了”：“人所需要的东西，他差不多都有了。所以，他差不多什么都失去了。”可见他的价值观，“走运”还是指出人头地。最后，“大头”是“扇动着业已退化的翅膀，踉踉跄跄地飞了”，陈村却让他“死在绝不想死的时候”。可见仍未如他期待，凌空而起。

那篇《我们在二十岁左右》的开头，陈村用的就是黄石的诗——

欺骗土地的人，

他将颗粒无收。

何况，我们在二十岁左右。

4

陈村读书多，兴趣面广，走到哪里都买书。记得那时候，陈建功对我说，买书比读书多，就为买所累。我和陈村都属此类。1982年陈村结婚后住到清真路，房子很小；后来搬到浦东，住房稍有改善，书都堆成杂乱。买的比读的多，就无暇归理。等九十年代再去他家，坐城铁，似乎是万科花园，房子大了，书仍然堆得满处都是，据说别处还有库存。记得当时吴斐与我感叹说，最奢侈莫过于买房子让书住了，人让书，很多面积其实买给书的。吴斐是他的第二任妻子。

八十年代上半期，陈村常常推荐我买书的。往来书信，谈得最多就是谁的书值得读。茨威格的《象棋》，辛格与海明威的小说，记得都是他先推荐的。他还喜欢抄书，曾不厌其烦手抄了《金瓶梅》“此处删去”的共一万多字，发给过我，似乎是复印版，那时还不用电脑。

各种手法的小说读得多了，新潮小说迭起时，他也经常突发妙想。比如，1986年他在安徽的《清明》杂志上发表了一个短篇《我的前半生》，当时很引人注目。小说结构是从幼儿到成年，将伴他成长的儿歌、五六十年代革命歌曲、“文革”歌曲、改革开放后的流行歌曲歌词串联起来，中间无标点，连接成一个很有含义的时代记录。从最早童年游戏“阿三，老鹰来喽”、儿歌“小白兔乖乖，把门开开”开头，到最后的“酒干淌卖无”结束，别出心裁，很有想象力。当时陈村说，这样写法是“好白相”。他喜欢“白相相”，不喜欢一本正经。这种“好白相”的态度，其实很影响他写出有分量的小说。

我当时对歌词“接龙”是不怎么感兴趣的，作为那时代过来人，我在这些熟悉的歌词中读不到怦然心动。我当时赞叹的是《一天》的构思——一个人庸常的一天：睡眼惺忪中被母亲叫起，睁开半只眼睛，吃了泡饭去上班，这是第一天上班当学徒。走在弄堂里咯脚的碎石路，再走到柏油路上，天就亮了。顺无轨车道，步行是为省下电车票钱买小菜，时空变了。再然后，在车间里开冲床，写冲床的“匡汤匡汤”声，写午饭后在高凳上坐一会。等到电闸拉下，车床停了，徒弟将他领到面包车

里，他就退休了。再走上竹头楼梯，代替母亲的已经是儿子媳妇，岁月如瞬间，把巨大的悲凉感都隐去了。优秀小说是不用表露的，这篇小说的结尾是——

> 张三举起两只手看了又看，记起父亲活着的时候告诉过自己，一个冲床工到老了还有十只手指头是非常难得的。想到这个张三就高兴起来了。

我还喜欢他的《给儿子》，用第二人称，告诫他将出生的儿子的方法，写他对插队过的乡下的感情，尤其是对老乡的感情。这情感暖烘烘的，写长江，写雨后田间的路，写稻田月色里的蛙鸣，甚至写农活，都写得那么亲切。因这亲切，一切都那么有诗意。不动情，没有情感纠缠的人是写不出这样暖烘烘的亲切的。这亲切读得我鼻子发酸，下过乡的人都有这暖烘烘的感情吧，尽管那里曾镌刻着我们多少苦痛的记忆。我喜欢这个短篇超过《我曾经在这里生活》与《花狗子嘎利》，它是小说，也是一篇写得极美的散文。它的篇幅其实很短，内涵却那么饱满。结尾，陈村让儿子记住“父亲的村庄”，他说，“在你走向生命尽头的时候，自然也会有一两个你的村庄。人可能永远需要村庄，人在村庄中是坦然的”。村庄是精神寄付处，无论那里是贫困还是丑陋。

陈村后来生的是女儿，取名就叫“天天”。那时他爱用“天天”概括人生。除了写《一天》，还有一个短篇就叫《天天》，写一个庸常青工可怜的精神追求——在枯燥的车间里上班，骑自行车左冲右突下班回家，唯一寄托就是到文艺会堂等电影票，看一场香港电影以填补空白。最终票没等到，也没关系，还有明天呢。

他在形式上最出格的作品是《F，F，F》，这篇小说大约在现在的刊物上仍然不能发表。它以第三人称叙述，F是代称，一切都是F：F上了F次列车，去F市。住在对面的女人也叫F，也去F市。这是一篇象征到你无法，也没必要去琢磨的小说，因为F市之后还有F市，一切都是

F。情节是什么呢？先是男F摸了摸胡子，发觉胡子不见了，想起自己忘了带剃须刀。他问女F："你懂得怎么剃胡子吗？"女F就说："办法在刀上。没有了刀，你和我都没有了，胡子也没有了。没有胡子，有刀也不管事儿。你和我都是没用的。连刀也没用。"这对话令我们读到因果，也就是存在的荒诞。然后，男F到了F市的F楼，进了厕所，无数F集体有意识蹲成一片，没一个愿意把裤子提起来。男F下决心站起来后，与女F到了旅馆，女F摆好了姿势，他却忘了该怎么干。问女F，女F说："干得太多，我也忘了。"再然后，男F又上了火车，从找女列车员F交换臭味，想到自己"轮奸"自己的问题。说实在，过程有点累赘，但确实将存在与荒谬的理解推到了极致，处处反其道行之。比如不是脱衣服，而是在穿衣服中感觉淫荡，那时罗兰·巴特的《脱衣舞的幻灭》还没翻译呢。这篇小说写于1982年初，应该是"存在主义"与"超现实主义"好玩的混合体。这一年，袁可嘉他们选编的《外国现代派作品选》刚刚出到第二卷。这套书的第一卷就是陈村送我的，扉页上写着："朱伟：不妨读读。"

《少男少女一共七个》是有点《麦田里的守望者》味道的。那时《麦田里的守望者》的影响面很宽，用"真他妈"也算时髦，称女孩"姑娘"，大约也是学霍尔顿的。这是一个挣脱父亲，离家到寨子，寨中男女最终各奔东西，理想中的独立无以支撑，"我""出走"又"回家"的故事。七个名字都是胶卷："富士"、"柯达"、"阿克发"，他自己是"三菱"；姑娘则是"反转片"、"负片"与"申光"。"负片"非得把黑弄到白才肯还原到黑，"申光"是什么呢？《麦田里的守望者》中霍尔顿有个妹妹菲比，"三菱"也有个妹妹。最后，"三菱"与妹妹有一段对话，在"他们"和"我"的认识中，走出了青春期。小说中"三菱"挖苦的本事，是陈村自己的，他爱冷嘲热讽，这后来在随笔中、在网上与敌手的纠缠中，成了他的绝活。

那时他自信满满，试过各种表达方法。我还喜欢1985年在《上海文学》发表的《初殿》，写景漂亮，用词精到，"照得人轻捷的云"，"道

人一笑，笑得有阴有阳”，“月光如水，照得人湿淋淋如落汤的鸡，恹恹的”，这文字不是信手拈来，却一点不觉刻意。这组三个短篇写静寺与俗心，颇有幽昧中的吊诡。三篇中，第二篇第三篇落笔重了，我最喜欢第一篇。其中写云与光，雨与男女，蛙声、娃与萤火，有虚有实，细微处耐人回味，似有又似无，感觉就是“数枚萤火虫，一唱一和，点出山的深浅”，山便是古寺了。这种意象小说，陈村是应答阿城、何立伟的，写好真不易。

5

《鲜花和》是陈村的第三部长篇。1983年写完《从前》与《住读生》，直到1995年我准备接手做《三联生活周刊》的时候，他才开始写《鲜花和》。这十二年，他经历离婚，脱了束缚，回到自由放荡，尚未奉子成婚。1986年后，他越来越多地贩卖机智，给各类报刊写一泄即成的专栏短文。我视《鲜花和》是这十二年五味杂陈的“反刍”——在“出城”又“进城”的过程中，思考婚姻、男女、父女本质之关系。他用十年时间学鲁迅，磨砺出刻薄的嬉笑怒骂随笔手段，来写这部长篇的一个个章节，从中能看到驾驭文字的能力已经如何之了得。

陈村的长篇小说，篇幅都不长。《从前》与《住读生》都只有十多万字。《鲜花和》勉强写到20万，后面的气力就明显不如前面。篇幅不长，不给读者以压力，是好处。但换一个角度，将本应厚的东西都消解成轻，又不好了。陈村的小说中，到处是智与会，知有所合，时时能引人相会一笑，却就难看到拙。人生其实是处处因拙而尴尬的，在陈村的小说里，这尴尬都被巧舌如簧包装起来，反唇相讥用得多了，就让人觉得轻薄了。

这部长篇的每一章都由一篇篇短文连接而成，六章总共有七十多

篇，应该说，大部分都是精妙随笔，处处梦笔生花。所谓“鲜花和”，是省略了“牛粪”。“鲜花和牛粪”是小说中女一号“级级”的说法。她戏称自己是一朵“鲜花”插在了“牛粪”上。陈村这部小说的“白相”方法是戏谑这关系，他用这种方法得心应手。小说中有一个“书信”的章节，男一号“杨色”以“写信”方式，这样调侃“级级”：“你要是长在树上就非常好，可惜长在了我的碗里。你要是开放在枝头就非常美，可惜插在了牛粪上。”“长”在碗里，就只好因“提前做成了和煮烂的绿豆为伍”的“糖桂花”而不甘。“牛粪”呢？“你年轻轻就插在了牛粪上，牛粪就坐立不安自惭形秽自卑得一塌糊涂。好端端的一块牛粪插了个幌子，就不能过牛粪庸常的幸福日子了。”

这部小说里处处都是这样过分的戏谑。比如“级级”这样反唇相讥“杨色”：“现在的男人连几只放在眼皮底下也看不见的精子也要和女人算账了。送也送给女人了，送的时候倒是慷慨得很，结果一送完算起账来一五一十的。你们请客却要女人买单。”“杨色”针对“级级”的“精神领袖”，女权主义者小雷子“级级对你有性虐待吗”的提问，答是“我想问一问，上了床不做算不算性的虐待？不了解性的构造，不学习性的技术，不营造性的气氛，干扰与破坏自家男人的性企图，算是虐待吗？”这样的语言，也只有陈村才写得出来。

小说中的“级级”与“杨色”、“毛阿”同在一个屋檐下，却最终也不是“杨色”的妻。无婚姻契约，却又成了“碗里”的——“杨色”责怪她的上级要随时把她叫走，“深夜一点钟放回来，清晨三点钟叫走”。责怪她以工作弃家庭，戏谑说“我胸前乳房也没有，却要给孩子喂食”。可“毛阿”本不是“级级”生的，“毛阿”妈本就是缺失的，抚养本是“杨色”自己的责任。没有契约，却又有实际的彼此管束。“杨色”与别朵“鲜花”私通，要警惕“级级”监控，有负罪感。“杨色”当然也监控“级级”，担心“袋鼠过去了，还有鳄鱼。”这就是“鲜花”和“牛粪”因果的本质——“你做了，就欠了”，即使不是婚姻，也有“债权”关系。

陈村说，这部小说的腔调，很多女人不喜欢。我倒是觉得，女人都应该耐心读读这部小说，也许会对男女关系，各自在家庭中的角色，会有一点反思。

这部小说里，写得最直率的是性，男人的性要求，性能力。其中多次粗俗地写到“级级”“占着茅坑不拉屎，是在浪费男人”。“杨色”这样哀叹：“上帝造男人构造那么精巧，你却当他们废料。”书中有“洗澡”一节，写“级级”面对“杨色”的企图，先冷冷地问“你洗手了吗”，再疲惫地说，“洗好到现在也有时间了，再去洗一遍吧”。洗完了，“级级”叹气说，“累得简直太累了，你怎么胃口那么好？”“你这个人怎么这么黄色！你二话不说就动手动脚，真是一点教养没有！好吧，你找点东西给我看看，不然怎么做得起来？”等到可怜的“杨色”找到“东西”，“级级”就已经鼾声四起了。这大约是婚姻男女中很典型的桥段吧？性别差异，女性往往并不认为，尊重对方的性要求是最基本的义务。小说中的“杨色”因此而牢骚自己有“产权”，使用却还需要一个Yes。

陈村在这部小说里直率到极点，就会说，性是生命之基础，人的强健本就构成了人的无耻。男人女人，本就在带着自己的生殖系统谈话，所以，爱情的“爱”是动词，是做爱愿望的包装。若包装成了目的，“纯粹没了，爱情会冻死或晒死”。家庭的本质是房子和床，是口粮，所以，偷情往往是因口粮不足，饥饿所为。小说中，“小雷子”在“女权”一节中抨击“那个臭蛋就是你们的原罪”当然对。问题是，多少女人能意识到，这“原罪”恰是生无法挣脱，需要关怀的？欲本是折磨，要不然，叔本华为何要七十多才长叹一声：“我终于没有性欲了？”

也许这部小说让女人不喜欢，就因是从动物本性，来为性求正名。如“洗澡”一节，“杨色”内心对“级级”不屑说，“洗是一种掩饰自己动物性气味的行为，我就是动物，怎么能掩饰成不是动物呢？”从“本是动物”出发，“杨色”就会感叹，现在的女人迷恋于包装，“使我们丧失了动物的忘形能力”。“忘形能力”是什么呢？做了就是愉悦，彼此就都没有

负担。“杨色”的认识，“性是一个杂种，它什么都能表示，所以什么都不表示”。其实，即使动物，只要性交，就亦会有因果负担，否则就不会有占有与决斗了。况且人之为“高级动物”，总需要衣服的。不饰形，人类社会便无以维系。所以，尊重人欲本性与尊重“衣服”，恰是男女关系中无法回避的彼此因果问题。从女人的角度，“衣服”也许就比性本身更重要。陈村当然非不知动物性与人性之区别，他只不过选择了这样一种调侃男女可怜的办法，用这种表述来掩藏真相。作家都要用虚构来掩藏真相，蛊惑读者好奇的。读者的能力，就要从他的虚构中学会辨别真相。

《鲜花和》里的悲凉感，说到底还是生命因彼此冷落而彼此饥渴，以各自方式取暖的可怜。陈村在后记中说，以它“纪念我们的日常生活”。他大约想提醒每一生命都要意识到，自己与他人，归根结底都是可怜见的生命体吧。小说结尾，不愿意用“自己来敷衍自己的”的“杨色”，只能在电脑的“脱衣扑克”中，“以无害的方式”寄托自己的欲望了。这样以“无害”构成的日常生活，自然就把本来生活给埋葬了。

最终，“杨色”茫然四顾——“那么多的心肺，那么多的生殖器都在路上飘行。”

这个陈村真行。小说中他有诗一样的语言——

> 我们是穿着衣服爱上的我们就要穿着衣服把欲望埋葬。
>
> 我爱你啊我的姑娘，我在你的面前唱着歌儿穿起我宿命的衣裳废黜了我的阳物。这是我的更深的爱虽说有点不伦不类。我捧着你的脸吻你这是开始也是结束。

写完《鲜花和》，陈村决心“重新做人”。这一年，朱威廉要办“榕树下”网站，凭嗅觉找到了陈村。朱威廉找到陈村，不仅因为他在文坛有人缘，有人脉，足可召唤、团聚起一批最前沿的知名作家，更因为他在报刊上能随意嬉笑怒骂，鼓舌如簧的文字能力。陈村能写适应网络的年轻的文字，在同辈作家中，心态也最年轻。

我记得，陈村在网上初现呼风唤雨的能力，应该是最早在网上呼吁作家的版权保护。现在回头看，朱威廉当年物色陈村是非常有眼光的——陈村热衷新事物，他自己说，如果身体好，他大概不会坐在家里写小说，会开个吉普车到处去跑。这种好奇心是放下自己的专业创作，能安于在网上流连忘返、消磨厮混的前提。十年间写了几百上千篇随笔，提笔便来，又锻炼出他才思活泼如少年，足以与网上各路好事之徒花言巧语、打情骂俏、匕首投枪。而如王朔所言，一线作家没人好意思驳陈村面子的，只要陈村开口，这一辈传统作家就都可调动出来坐台站队，这就是最好的一座桥梁。陈村的鉴别力又有助于培训一个网络文学编辑队伍，通过这些网络编辑去保证园圃的良性运营，孵育出网络文学新人。

陈村是1999年进榕树下的，朱威廉给他一个“艺术总监”的名号。那时我正在苦苦支撑《三联生活周刊》的转亏为盈。陈村的工作，一是对传统知名作家的版权购买。我最早读董鼎山先生的《天下真小》，我们曾在一起议论过作家代理人这个职业。当时我曾认为，发现了有潜力的作家，就可将其人和作品都包断下来，包断他们的版权。陈村当然没想去包养作家，他是理想主义者，只想天真地购买些优质作品，想让“网下作品朝网上流动”，搭建一个优质的阅读平台，让好作品成为哺育文学青年的食粮，以网下的佳作促网上的繁荣。但那是网上肆无忌惮的盗版时代，不仅他花钱买来的作品无法“独家”自立，他自己平台上的产品亦无法拥有“独家”的标签。榕树下因此只能是一个开放的平台。陈村的贡献是，以他之力推动了轰轰烈烈——榕树下当时成了文学青年的“延安”，安妮宝贝、宁财神、李寻欢等都是编辑。陈村策划了网络文学评

奖与声势亮丽的颁奖，将王安忆、阿城、贾平凹、王朔、马原、刘恒、池莉、余华、苏童、翟永明、韩东、余秋雨等都请来当评委。陈村还辛勤主持一个叫“躺着读书”的论坛，在活泼的论辩中拓展人气。《躺着读书》本是他1989年写的一篇随笔，“躺着”是他做此论坛的定位——“躺着是最开放的姿态，躺下了，才最充分地体验到‘我’，一切都很放松”。在交流读书中“求趣、求友、求情、求知”，是他的希冀。但论坛一开，便成为各色人等的化装舞会，严肃读书者有，却未必能吸引眼球。更多是麻烦——先是“版面渐黄”，随后又是越来越异端的言论走红，呐喊肉搏不断。他就明白，面对喧闹，“开放”的姿态不行，只能贴出“陈村如何删帖”的告示，招来唾沫砖头横飞。如何看待网上的自由与公平？他是身体力行思考的。他苦心经营他的论坛，自此基本将写作贡献给了网站。

陈村在榕树下做了三年，贝塔斯曼对榕树下的诚意收购终因某个不负责任公司的搅局泡汤，朱威廉的资金链无以维系，只能将网站贱卖。安妮宝贝、宁财神等各奔东西，陈村告别。但网上玩惯了，他也难再回到传统写作。于是，时隔两年又进了“99书城”，还是任艺术总监，又开了个“小众菜园”。“小众菜园”吸取了榕树下开坛的教训，要审批入园资格，入园了才能说话。陈村明说，他开园的目的，只是“劝诱潜水隐居的名士高人来此种菜、献艺”，也就是说，“种菜”人是他自己挑选的。菜园里有他的死党如吴亮、程德培、薛海翔；有他的好友如赵丽宏、宗福先、孙甘露、方方、何立伟、余华、叶兆言；宁财神、赵波、黑可可这些榕树下老人自然在其中。注册“菜农”中有毛尖、慕容雪村、和菜头这类网上红人及众多的民间高手，更有一位奇特“菜农”，自称“除了要吃饭其他跟神仙一样”的画家朱新建，留下许多精彩文字与绘画。就网络文学发展而言，“小众菜园”其实是“躺着读书”播种的收获，择人“种菜”与摘“菜”，其实切合了互联网物以类聚、人以群分的分众规律。这个“菜园”生气勃勃维持了十来年，在陈村履历中的重要性远胜榕树下那三年。“菜园”构成了很高的质量，遗憾是最终还是在传统的鬼节阵亡了——即使谨慎，只要讨论，就仍有越界的可能，越界就是勒令关门的理

由。

陈村在菜园里也种些自己的菜，颇有想脱掉束缚回到自由文字的雄心。比如动笔写《性笔记》，从叔本华的“生殖器是人的中心”开始写起，第二篇就谈乳房。他论证“性命”之意义，但真摆出要彻底写性认识的姿态，乳房写到第三则，就已经无辞为计。从器官的作用写两性不同的性心理，真要写明白也很难，第四则就只能谈空洞的爱情了。可见，即使想“自由”，自己的心理尺度其实也很小。这个我挺期望的笔记，只写到第十篇《爱情是宽门》，便关门了。更有意思的是诗剧《长恨那个歌》。陈村年轻时就自认是诗人，有做诗人的情结。《鲜花和》中，写到淋漓尽致处，就诗文了。而他的诗，要乱七八糟乖张着才有味道。《长恨那个歌》就令我看到了好玩的味道。可惜此剧也只是胡乱好玩着开了个头，又扔下了。随意着就能写，是网络的好处。但随意便无压力，无压力便可随时扔下，这又是网络的毛病了。其实这部剧要是真能写完，会是一部好剧。杂交才好玩。

陈村是常踌躇满志的，二零零几年我到他家里，他兴致勃勃跟我说，接了一个很重要的活——帮某地编小学教材。我当时听了诧异：他如何能适合去编眼下之教材？可他就很认真在筹划，认真起来一丝不苟，又不是“白相”的心态了。看来，带过女儿、儿子，他是深感教育之重要，他本也是读师范，当过老师的。那段时间他真为此下功夫，我读他的《从百草园到三味书屋》的备课笔记，从课文背景，句式如何变化，动词如何是“句子的肌肉”，直到课文后的态度，比如如何对待动物，读完真令人感动。我们的小学教育要真能有一套这样的读本，从培养老师起，认真启迪童蒙，就会真有一个新的民族站起来。可惜，若干年后问此事，果然搁浅不了了之了。有关部门如何真能有识陈村做教材之眼光呢？

陈村就这样过了二十年。遇到才华横溢的新人，他也不遗余力地推荐，比如黑可可。黑可可、宁财神、刘仪伟等，他都为其集子作序。木

心的重要其实也是他最早传播的，他最早向我推荐的《上海赋》。他是国内唯一一位以职业姿态献身网站工作的专业作家，现在主编着一本《网络新观察》电子杂志，是上海网络文学协会会长。他说，新的一部长篇还在写，这几年写写停停，要写一个百岁老人还要生孩子。他说，写作目的，说到底还是为了证明，“爷叔要写一个出来给你们看看”。争强好胜是他一直有的，这是我们共同之处，那个年代赋予的吧。

史铁生：
有限中无限的可能性



1

我是1979年，先读到《法学教授及其夫人》与《午餐半小时》，再骑车找到雍和宫大街26号，认识的史铁生。这两篇小说是铁生创作的开端。雍和宫大街26号院很小，容不得树，两间房，前后屋，有一小段轮椅通道，铁生住后屋。那时他母亲已经去世，他父亲为他阻客，还不熟时，每次都是在很不情愿的前提下，才给我开门的。

《法学教授及其夫人》当时发表在北京崇文区文化馆办的内部杂志

《春雨》上，就叫《之死》。铁生那时与刘树生兄妹很近，这小说似乎是刘树生拿到《春雨》的。这本《春雨》上还发表了刘树生的《爱笑的人》与刘树华的《感情》，《感情》是我到《中国青年》后，经手发表的第一篇小说。《午餐半小时》则先发表在西北大学的《希望》杂志上，《希望》是当时办得最早的大学生文学杂志之一。主编方兢，也是到陕北插队的北京知青出身。

这两个篇幅都不长的小说，其实写的都是尊严问题。《法学教授及其夫人》中，法学教授称“之死先生”，这个“之死”来自契诃夫的《一个官员之死》，指卑微。史铁生写“文革”批斗会上，教授夫人因同情“走资派”而引发真实的恐惧，战战兢兢、唯唯诺诺，先从容不得欺骗变成陷入欺骗，后又背上难堪的符号，得了脑血栓，终因精神紧张无法松弛而死去。这个“死”其实是尊严的丧失，史铁生感慨的是一个知识群体的悲哀——他的小说之不同，是因一开始就有执着的思辨要表达，他会以执着不断磨思辨之锐利。

《午餐半小时》表面看只是描述了类似“风乍起，吹皱一池春水”的那种感觉——那些如泥塑、草芥般，本来在沉闷沉睡的空间里似乎连嘴脸都没有的众生们，到午餐半小时才一一苏醒过来，有了自己的鼻子眼睛，真实的脸上油彩。最后，一声悠长的“冰棍儿”，又将人们从忘我中抹杀回泥塑中去。这是在低矮的老屋里劳作的最底层百姓，且都年过半百，唯那“瘫痪的小伙子”，应该就是铁生自己。史铁生说，一个人的活，是因为他还在辨别“活的是什么劲儿”。在这个黯然空间里，他有一种自尊要被淹没感。我去过那个街道小作坊，他在那里画过彩蛋，画过仿古家具上的图案。沿着雍和宫的红墙，胡同很窄，进到屋里，确实看不清人的脸色表情。最早见铁生的记忆，我就定格在他离开小作坊，与我一起回家的场景：从他那个小小工作台上下到自己的轮椅里，手提起空空裤管里那条没知觉的萎缩的腿，收拾好那些管子，然后摇着轮椅出屋。出了屋就感觉阳光格外的亮，那时胡同里还没那么多人，他摇着轮椅，膝盖上盖一件旧棉袄。我推着自行车，雍和宫红墙衬托着我们。宫

里有檐角的风铃声传来，上空有清亮的鸽哨，这是他小说里常写到的。回到家，他父亲开门，他把车摇进小屋，把自己从轮椅挪到床上，他不愿别人帮忙。我能感觉到他的敏感，他不愿看到哪怕是朋友同情、安慰的眼光，这就是他的自尊。他不愿让人视他为残疾，因为，视为残疾就有安慰，有安慰就意味着不平等。他后来写过一篇短文叫《康复本义断想》，他说，康复的本义应是，使残疾人“失而复得做人的全部权利、价值、意义和快乐”。

《午餐半小时》后，他又写了《没有阳光的角落》。写一个单纯、天真的女孩王雪像一束强光，照亮了这个本无光照的低矮作坊。当初读这小说，被感染的是其中的歌声——舒伯特的《菩提树》，伊萨科夫斯基的《灯光》，还有《老人河》，都是《外国民歌200首》里的。那是在各地知青中都流传很广的，音乐出版社五十年代出的一本老书。铁生没残疾前本是喜欢唱歌的，小说里的王雪说他是男低音。但残疾后，我只看到他自我释放的那种憨厚的解嘲般的笑。《没有阳光的角落》里写得最传神的是王雪那“格格格”的笑，“原来人可以看见自己的鼻子”，她“轻轻晃着头找鼻子”。我想，这一定是铁生凝固的少年记忆，因这笑，这女孩一下便跃然纸上。这女孩特别不愿意“我们”说“你们和我不一样”，史铁生在小说里强调“我们”“以攻为守式的防御”，对尊严的保护，是他最早创作的主题——“既然灵魂失去了做人的尊严，何必还在人的躯壳里滞留？”那时他的内心还不足够强大，所以他要求“一切肉体生而平等”。

铁生的早期小说，大家都觉得好，都希望能经自己的手，在正式刊物上发表。当时我在《中国青年》，先递交《午餐半小时》送审，部主任深表遗憾说，“调子实在太灰暗了”。又递交《没有阳光的角落》，当然还是摇头。那是多青春的一篇小说啊。结果，先是1979年的《当代》，在创刊第二期就发表了《法学教授及其夫人》；后是1980年贵州的《花溪》发表了《午餐半小时》；再是陈浩增到中国青年出版社的《小说季刊》后，发表了《我们的角落》。我经手，1982年在《中国青

年》发表了《绵绵的秋雨》。

《绵绵的秋雨》写一个到了美国的游子回乡，在绵绵秋雨的背景下，面对一个被欺骗的母亲。她儿子在“文革”武斗中被打死了，却一直骗她是烈士。我喜欢这小说里同样凝固般的夕照下那片面对着儿童游乐场的沉静的柏树林。铁生的小说、散文里，魂牵梦绕着这片树林。我觉得小说里那个母亲就是常痴痴地到地坛找他的，他的母亲。因为这小说与他的第一篇散文《秋天的怀念》几乎写于同时，那是他篇幅最短，也最感人的文字。

《绵绵的秋雨》里贯穿着一首美国民歌《梅姬，当你和我年青的时候》，这是《外国民歌200首续编》里的。这首歌里能感知到铁生深藏的情意绵绵。这小说里有鸽哨与雍和宫的风铃，以此为伴奏，写到“我”对往事的“恨悔”——十四年前因为胆怯，没爬上楼顶，导致了“大勇”的死亡。写这小说是1981年，十四年前是1967，那个武斗中的故事当然是虚构的。七年后，1988年我编《东方纪事》杂志，铁生给了我一篇《文革记愧》，写到他一直不能释怀的“愧”是，1974年因为B拿来了手抄本，他读过并抄过后，传到C手里事发，殃及池鱼。他写他在考虑应对中如何“一次比一次胆怯”，终因不能担当而向警察交代了将小说传递给他的B，还写他内心保护自己谴责的过程。1988写1974，也是十四年，看来这事在铁生心里真盘桓不去。他外表豁达，其实内心对自己很严苛。经历过那个时代的人，大约谁的内心都会有这样那样的愧，而真将其为深深刻痕的人大约也少之又少。铁生是一个活得太重的人，他宽恕别人，不宽恕自己。

2

1982年10月，铁生在《丑小鸭》杂志发表了一篇冷到骨髓里的短篇

小说《在一个冬天的晚上》。一对迷失了方向的残疾人，在寒冷的胡同里，从傍晚一直走到天黑。女的是侏儒，抱着一个太大的饼干筒；男的拄拐，提着一辆儿童车。买儿童车的时候，女的把书包还丢了。小说里一直是两人的对话，以对话交代氛围——女的似乎一直在哄那个男的，他们想要一个孩子，希望自家和别家一样，也能有天伦之乐。自己不敢生，怕遗传基因，想领养一个，这是约好了去看孩子，满满一筒饼干与儿童车是对期望获得的孩子的寄托。两人对话的磕磕碰碰，都是为了表达内心不安。不安什么呢？女的说："要是要个小一点的呢？"男的说："那不还是要长大？"他们怕自己的残疾吓着了孩子，这才是冬夜胡同里绕来绕去都绕不开的寒透骨髓的问题。他们期望饼干与儿童车能掩饰这问题——"只要咱们真心待他好……"但最终，找到了那地方，终还是避不了赤裸裸的现实——那青年妇女正好带着孩子，在责怪声中出门。帮他们张罗的"老石"的丈夫就对"老石"说："你不该告诉她，换了我，我也不愿把孩子给两个残废人。"这现实是不能面对，却又必须面对的。我后来才知道，这小说里那个绕不开的问题，其实是史铁生自己的。那时他还期望着的恋爱尚未结束，他所要面对的，是他心爱的，照亮这"角落"的"王雪"的父母能否面对他的轮椅？那时他还期望着能有超现实的爱，就像小说中那对夫妇"只要咱们真心待他好……"的希冀。哪怕他心里清楚这希冀虚假，靠不住，也仍是一种期待。

《我的遥远的清平湾》几乎是与《在一个冬天的晚上》同时期创作，构成了冷暖对比。我不知道铁生当年写作的时候，这暖是不是心里的一种支撑？《我的遥远的清平湾》的结尾，到医院来看望他的同学，捎来一张白老汉用留作过年的十斤好黄米换来的十斤陕西省粮票，让他治病用。他专为这张在北京本不能用的粮票，写过一篇小文《人间》，充满感情地说：

> 前些年，您知道它对一个陕西农民来说等于是什么吗？也许等于一辆汽车，也许等于一所别墅，当然，要看和谁比。不过，它比汽车和别墅可重要多了。为了舍不得这么张小纸条，有时会耽误了

一条人命。

这“人间”是他当时一种心理依据。小说里说，白老汉儿子的病，就因为舍不得给大夫送礼耽误了——当时，就是“送十来斤米或者面”的事。

史铁生是1969年1月下乡的，比我晚了四个月。他下乡其实不到三年——出现病症后，1971年9月就回京了。“清平湾”交织着一种复杂的情感——他的残疾，有可能就与这不到三年的劳作及牛棚生活有关。我曾问过他，腰到底是怎么出的问题？他说，放牛时候有时就在地上睡了，可能是着凉，寒气累积多了，也可能是基因里本身就埋伏了的，医生都说不清楚。他插队的照片，和1978年我见到他时很不同。那张头戴白羊肚巾抱着初生牛犊的照片，浓浓的眉、浓浓的胡子，完全像个陕北农民。疾病对一个生命形态的改变，真令人感慨。

但那些有可能种下祸根的日子，在铁生的笔下，却写得那么浓厚安静。他写牛棚之夜的静谧，远山就如剪影，牛的咀嚼声与虫鸣混合在一起，白老汉的絮叨与留小儿童稚的询问就像摇篮曲。作为知青作家中的一员，他的小说里，主角是白老汉与留小儿，而不是“我”，因为“我”只是过客，他们却祖祖辈辈都那样在那儿生活。他的插队故事，更详尽记录在后来，1986年初发表在《钟山》杂志上的中篇小说《插队的故事》里。那是1984年北京作协帮他回了一趟陕北后，他对知青生活的答卷。小说前三分之二写“清平湾”，在白老汉之后，更深入写那里的人在他眼里“哀壮”的生活——房东“疤子”生了七个孩，为生计下井挖煤，一天才挣一块钱。他婆姨，明娃妈则纺线织布，榨油酿酱，日子也就一天天过下来了。明娃得了心脏病，治不好，明娃妈说不能让他这辈子连婆姨都没有，就花尽可怜的积蓄给他娶了媳妇。第二年明娃死了，讨不起媳妇的瞎老汉收养的随随就收留了他的媳妇、他的儿。在铁生的答卷里，“我”和知青们的插队生活，其实只是这块土地上一段自己难以忘怀，自恋着慰问自己的插曲。他与我聊起过那些放大了知青苦难的小

说："说咱们苦？比起那里的人，咱们算什么呀？"

《插队的故事》用后三分之一写旅途，没下过乡的人大约会觉得结构有点奇怪，下过乡的人，则能理解那些年旅途意味着什么。过年前挤上火车兴高采烈地回家，过完年满带各种吃食，背着沉重的旅行袋，再挤上火车神情黯然地回乡，那时全国各地旅途上，奔波着多少知青？找不到旅馆，在火车站里拥挤着过夜的；盖着黑油油的爬着虱子、跳蚤的被子，挤在大车店里……这后三分之一，不仅因旅途在知青记忆中所占的比重，大约更为了"已经留在黄土高原上的那一个"，他要表达的是命运。

作为同龄人，我们都无法回避对那段经历价值的质疑。《插队的故事》最后写到1985年他回"清平湾"，说那窑成了仓库，"那群吵吵嚷嚷的少年都到哪去了？好像根本就没来过，好像他们还在窑里，睡着懒觉……"这小说我是读一遍感伤一遍的，我见过他们住过的窑洞破败的照片，毕竟窑还在。而我回东北，知青点的砖房与老乡的泥房，都连残垣都找不到了，只剩下一片齐腰高的荒草。尽管这样，我们还会去寻找，沿着那条已经荒芜的路，去找那片曾经的麦场。我们在那里扛着一百八十斤的麻袋上跳板，曾经的十六岁、十七岁，多少人的腰就落下了病。我们去找坡下那口遥远的井，从那儿挑一担水到宿舍，学着来回换肩膀，得负重二十分钟。除了铁生说的受苦，那段生活的价值在哪里呢？我们创造的是价值的负数，在铁生的陕北，种一亩地只收七八十斤粮食。我们在东北，机械化换来的也是极低的亩产，且每年冬天为取暖，不知要烧掉多少荒原上的树。这些树如果当年不被我们砍掉，现在是绵延的森林。那么，我们到底收获了什么？仅是最宝贵的年龄，曾经在那里生活，留下了青春的见证吗？我想，我和铁生一样，最终才体会到，这段生活的真正价值，是让我们感受到了，在那遥远的地方，还有那么一块土地联系过我们，还有那么一些人祖祖辈辈在那样生活。它让我们真正懂得了人人"生而不平等"，因懂了"生而不平等"，才懂了，有了柔软的同情心。

对铁生而言，这段生活重新思索的感触，其实是说服了他自己：既然牛生为受苦，人也一样，就不必为受苦鸣冤了，无非是受苦方式不同而已。同样，既然"人不知道被命运安排在哪儿"，必各有命途。既然命好命坏的概率均等，也就不必抱怨不公了。这时，他已经觉得，坦然面对自己的轮椅，才是真正的自尊了。对他而言，从自悲为辛酸的人生中走出来，真不容易。

3

1983年我从《中国青年》到《人民文学》，铁生给了我一篇《足球》，这是他的小说第一次在《人民文学》发表。这个短篇写两个残疾人摇着轮椅去看球赛，两个人只有一张票，赌的是体育场门前有没有台阶。如果有台阶，拄不了拐杖的那个就进不去，只能让给另一个。小说还是一直写两人边摇轮椅，在路上边歇的对话：要是有两张票就好了。聊的都是我们年轻时那一代的球星：济科、苏格拉底、罗西、普拉蒂尼、鲁梅尼格、马拉多纳。那是一个鲁梅尼格像跨栏般飞越阻挡、马拉多纳像闪电耀亮球场的年代。铁生是太爱足球了，他说足球之好看，就在速度中身体的对抗和即使踢到最后，也还有悬念的命运之力。那年代犯规吹得还不那么严，铲球凶狠而球星的腿更有力量；那时也没有那么多假球揭露，竞技还熠熠着神秘的光辉。其实，他是因自己的腿而羡慕那种风驰电掣的。那时他爱聊"测不准原理"，对金观涛、刘青峰他们编的《走向未来丛书》中的《现代物理学与东方神秘主义》、《上帝怎样掷骰子》感兴趣。

其实，那几年他的小说，不断在探讨的，是活下去的理由。这些理由，无一篇不饱含辛酸。

刚开始，写得好的是他第一个中篇《关于詹牧师的报告文学》。读

书多了，有了学识就好高骛远，偏偏唱诗班的经历影响了他，去学了神学。当上牧师，就遇到新社会；退出教会进了小学，又怕耽误了前程辞职；最后成了一个精通英文却平庸的传呼电话员，一身书卷气无处消磨，空有志而终无成。这小说，我读到更深刻是消磨的悲剧。小说分上中下三集，中集写他们讨论“黑色幽默”，篇篇都避不开经历的真实，那年代的荒谬造就了辛酸的幽默，铁生也有意表露了一把各种形式的玩法。八十年代前半期，文坛上形形色色的写作形式表演，他从内心是不屑的。詹牧师最终是在小说集出版的欺骗安慰中死去的，他一生都在追求价值感，为这价值感消磨自己。

紧接着写《命若琴弦》。故事其实是概念的——黄土高原上老少两个说唱人。老瞎子年轻时曾心动于女子，因心动就哀苦自己命运，期望有朝一日能看到光鲜的万物。他师父临终时就告诉他，三弦里装着他没用上的药方，弹断一千根琴弦，就可拿出药方去抓药，达成看见的愿望。弹断一千根琴弦当然是修行过程，师父告诉老瞎子，命就在那几根弦上。老瞎子以五十年翻山越岭卖唱，等到终于弹断了一千弦，取出那药方，其实是一页白纸，一无所有，连目标都没有了。小瞎子是老瞎子的徒弟，小瞎子也为一个女子动心，终为她嫁走而痛不欲生。老瞎子就又告诉他，药方装在了三弦里，你要弹断一千二百弦，就能拿着药方去治好眼睛。其中概念是，“人命就如琴弦，拉紧了就能弹好”。——目的其实是空的，但有悬念，就还有心弦，虽然那仅是虚设。陈凯歌喜欢这概念，后来就把它拍成了《边走边唱》，顾长卫的摄影，黄磊演小瞎子，许晴演那女子。电影拍完已经是九十年代初，陈凯歌把本来小说概念之虚全拍成了实——女子真对小瞎子动心，最后就只能自杀了；老瞎子是“圣”，本来镇着黄土地上烟尘滚滚的民众，却也有自己的欲。陈凯歌眼里的生命都是欲，虚变成了实，命弦那点苦涩的感悟就全都给破坏了。

辛酸到入木三分的，是《原罪·宿命》。这两个短篇，第一篇写“我”眼里的“十叔”——从脖子到脚，全都动不了，躺在那里，“甚至

觉得被子下没有身体”。或者说，灵魂在飞，肉体却死了。“十叔”的小屋里，高墙有一扇小玻璃窗，两面墙上挂着互相对着的七面镜子，“十叔”就通过镜子反射，看窗外远处景象，在给“我”等的讲述中丰满他的世界。比如，镜子里他能看到远处楼房某个阳台，他一天天看阳台上有个女孩在渐渐长大，从等待母亲，一直等到有个小伙子进了她家屋里。再比如，他看到那座楼的某个窗口，晚上从不亮灯，有一晚有月亮，才看到屋里有人，从此天天看这人在黑暗中不开灯。那楼是他眼中唯一的世界，“十叔”告诉孩子们，他说的都是神话。终于有一天，他家帮工做了一辆车，和“我”等一起，要推他去看那楼，却绕来绕去，总接近不了。路上遇到每天在窗外唱歌，他想象高大而走遍世界的那个人，其实却是个瞎子。从此，他就拆掉了所有的镜子。铁生通过这构思，要说的是，“人信以为真的东西，其实都是神话”。不知他为什么要称这样活在想象的世界里是“原罪”？

第二篇则写“我”在拿到了护照、签证、机票，准备出国留学的得意忘形中，在一个美好的夏夜，因“晚了一秒钟或没能再晚一秒钟”，骑车轧到了一个茄子摔出去，刚巧被一辆开来的车撞成了瘫痪。成了瘫痪他就执拗地想，为何造成这偶然？比如之前在一个小饭铺吃了一个包子，如果不是只剩这一个了，就错过了那时间点。再比如，如果那晚没去看歌剧《货郎与小姐》……那是阿塞拜疆的一部轻歌剧，“文革”前演出，是李光曦唱主角。后来又推翻了这种偶然追究，他告诉自己：“在我骑车出发去看歌剧的时候，上帝已经把莫非的前提安排好了。”

这两篇小说写成于1987年，我觉得好，却无法在《人民文学》发表了。那时我闲暇到无所事事，骑车满城跑书店，有时闷了，就到雍和宫大街找铁生聊聊。他要是不在家，我就去地坛找他。记忆中一直停格在夕照里，我们边聊边随他的轮椅回家的情景。我记忆里，他似乎就是融于此地的，每次在这里见他，他都是神清气爽，嘴上是标志性那种憨厚的笑。我一直相信地坛与他是建立了某种关系的。他后来写《我与地坛》，说这里是“可以逃避一个世界的另一个世界”。他说，《原罪》中

写到的那个歌者，其实是他在园中常遇见的一个小伙子。而那个“十叔”看着她长大的小姑娘呢？我能理解，他是如何在这里，于雨后满园草木的竞长声中，苦苦思索“生而本不平等”；如何在这里，在对游乐场上孩子们欢笑声的呆滞凝视中，找到抚慰自己的理由。在那些阅历无穷、伛偻着无须言语的古柏面前，才懂得了人生其实是如何不足道，是地坛的气场抚平了他心里的伤痕。九十年代初，我曾经为了写他，专在一个冬日的早上独自到地坛来寻找此地与他的关系。我在那些千年老柏树边，看到了别处草木早已枯零，唯这里似有地暖，阳光下还是一片青绿。那青绿在阳光下那样宁静，宁静得真消弭了时间与空间的界限。我因此而一直固执地认为，他的身体是离开了这个巨大的气场，告别了那些千年精华铸就的老柏树，才越来越差的。可雍和宫大街那间小屋，又实在太小了，他又确实是搬进新居之后，才有了一个像样的家。

4

与陈希米相识后，铁生才真正安静、松弛下来，开始充裕地审视自身与这世界的关系。他写过一首很感人的诗，有这样的诗句：“希米，希米，是谁让你来找我的？谁跟你说我在这里？见到你就像见到家乡，所有神情我都熟悉……看你笑容灿烂，高山平原、风里雨里，还是咱家乡的容仪。”他一直说，他与希米，应该是早已相识了的。陈希米是西北大学毕业的，他的第一篇小说就发表在这所大学的校刊上，那时陈希米是数学系的学生。他一直说，陈希米是来找他的，寻找的缘分，就成了那段时间，他的重要主题。

先是《一种谜语的几种简单的猜法》。这个谜是指，说了谜面，等于告诉了谜底，却猜不破。猜破了，亦“恍然知其未破”，是指人生。他在这小说里写到两个数字：多年来“我”的体重恒定在59.5公斤，早晨醒

来的时间恒定在6∶30。小说中，他按这数字找到一个电话间，以这数字拨电话过去，接电话那个笑声灿烂的，我理解就是陈希米。这真是"众里寻他千百度"，相知相遇。相舛呢？就像那个穿白裙的，曾令"我"想入非非，自杀的女医生。最后一个故事呢？"我"眼里那对少年，或曾经跑掉过的"我"与跑散了的她呢？这大约都是埋藏在他心里的东西。也许是我的直觉，我感觉，自这篇"谜语"始，铁生的文字更显清朗干净了。

随后就写了《中篇1或短篇4》，这个中篇分为"边缘"、"局部"、"构成"与"众生"四篇，彼此有时空观照上的联系。第一篇是第三人称叙述的现实悬念——一个老人晚上离开快餐店去湖边，在湖边来回走，脚印结结实实踩出了一个圆，然后睡在那儿就死了。他的背包里，人们找到一张剪掉了一侧的照片，照片上残留的女人肩膀上穿着碎花旗袍。这一篇有意思的是快餐店里的看客：男孩一直在用望远镜看，西北角的男人与东南角的女人各要了一杯咖啡。到最后，尸体被运走，快餐店里的人都走了，就剩下男孩看到，东南角的女的走近西北角的男的说，"我们在到处找你"。如果这是一个独立的短篇，就很像是卡佛的小说。

第二篇是第一人称，从"我知道他们一直在找我"开始叙述，因为"我是个叛徒"。自从给我写那篇《文革记愧》后，"叛徒"和"怕死"一直是铁生一个执拗的思索点。这篇写，因为当了"叛徒"，"我"躲进了深山。当"叛徒"不仅因为怕死，还因为深爱着那个穿碎花旗袍的女人。这篇结尾是，"他们终于找到这儿了"。那个女人在梦中来过这里，而"他们"，应该是来杀"我"的。

第三篇转为第二人称，开头就是"你至死不渝爱着那个女人"。这篇是有意构成时光穿梭，提供的信息，一是，"五岁那个早晨，已经注定了，有个小姑娘未来要使你坠入情网"。二是，"山那边有人翻过山，会无意中带来父亲的消息"。带来的消息就是第一篇那个老人的死。

而“你”和那个女人，一条无形的路早已注定。这条“路”的打通，是因“你”得到消息后决定进山，正好那女人也上了这辆汽车。山洪冲塌了桥，两人就在小饭馆喝咖啡时相遇。这正是第二篇里“我”与那个女人相遇的桥段。那段时间，他特别迷恋这种时空关系，而这种扑朔迷离绝非技巧游戏。

他的构思，“漏斗”是在结尾的“众生”。这篇第一节引了当时他热衷的一本书——上海译文出版社出版“当代学术译丛”中《心我论》的一个章节。这本书副题叫“对自我和灵魂的奇思冥想”，是一位美国计算机教授、一位哲学教授合编的一本集子。铁生引用的是波兰哲学家斯坦尼斯瓦夫·莱姆对智能社会的一篇幻想。文中，飞在宇宙中的特鲁尔答应了被废黜到小星球上一位国王的要求，帮他恢复王位。他以控制论，将人类社会设计进一个二英寸长、二英寸宽、二点五英寸高的小盒子，送给了国王。国王只需操纵控制杆，就可统治他的王国。也就是说，一个社会完全可以是一种原子设计，如果你用物理方法来看我们这个世界，“我们的存在不也是亚原子的碰撞和粒子的相互作用吗？”特鲁尔得意地将自己的杰作告诉了朋友克拉鲍修斯，却引起了克拉鲍修斯的恐慌——把一个文明社会的永久统治权给了一个暴君，“多少血肉之躯会在这统治下永受折磨？”特鲁尔于是醒悟，决心去破坏小人国的结构，重新设计一个程序。铁生引用到此就结束了。其实，莱姆此文有意思在，等特鲁尔与克拉鲍修斯赶到小人国上空时，被惊住了。他们看到，那些生命冲出了盒子，散漫在整个星球上，和谐共处了。盒子残骸供在神庙里，国王变成了小人国上空的月亮。克拉鲍修斯于是说特鲁尔的设计，“无意中创造了一种可能合乎逻辑的必然的东西，变成了机械论的对立面”。

铁生在这篇“众生”的第二节改造了莱姆的文章，让特鲁尔将佛法输入盒子，以改造人心。结果怎样呢？等他们再经过盒子上空，里面“正值负值都没了差异，使一切数值都正趋近零”。众生毫无生气，国王也成了普通人——所有人都成了佛，没了妄想也就没了正念。他随后在

《随笔十三》中专门讨论过这个问题。他说，其实，佛不过是“以一个美丽理想，帮助众生与困苦打交道罢了。因为倘若一人不能成佛，众生便未得度。众生都若成佛，世间便无差别和矛盾，也就等同于死寂。若从死寂中再升华出一个更高明的世界，有了更高明的差别和矛盾，于是又衍生出众生更为高明的困苦和更为高明的佛”。因为佛祖有一句至关重要的话：“烦恼即菩提。”

我以为，陈希米对他的影响，不仅使他有了家庭的归宿，且她对哲学的热爱影响了他。从哲学的角度，一切都变得简单了，这就是他说的，“你来了白昼才看破樊篱”。写完《中篇1或短篇4》，他写了随笔《游戏·平等·墓地》，已经这样来认识平等了：“人就是歧途，因为人是欲望的化身。”因此，“人的一切作为，正是为了快乐地消磨由一生光阴铸成的歧途。人为自己设置美丽的理想，只是更利于快乐地消磨罢了”。既然人生都是“快乐的消磨”，就都不过是“在各种引人入胜的价值体系中寻找各自喜欢的内容”，娱乐自己而已。由娱乐自己来度过“漫长而空洞的时间”，“一切职业、事业，都是人们摆脱时间空洞的方法，都是娱乐自己的玩具，都是互为依存的游戏伙伴，所以都是平等的”。人与人差异，无非角色分配与价值刻度的不同而已，价值刻度变了，价值也就不一样了。价值就是被理解的渴望而已。

于是他就陷入这种在思辨中享受澄明的乐趣了，他有了写长篇《务虚笔记》的决心。人生是务虚，他觉得，务虚中体会的时空恍惚可能才更具人生况味。这部长篇于他而言，其实是随想随记，一个不断探究务虚关系的过程，他有足够的时间与耐心。这部书，他整整写了四年。

5

《务虚笔记》从1991年开始动笔，1995年才写完，写得很累。陈希

米说，他的肾就是写这部长篇小说累坏的。

我感觉是，时间思考交出答卷后（他那个典型句式——“我生于一九五一年，但在我，一九五一年却在一九五五年之后才发生。奶奶说我出生那天下着大雪，我却不得不用一九五六年的雪去理解一九五一年。然后，一九五八年，我上了学，开始理解了一点儿太阳、月亮和星星的关系，而一九五七年呢，却是一九六四年时才给了我突出印象”），《务虚笔记》是他给出的一个空间思考。思考的缘由，就来自“姻缘”——一个男孩七岁时问他母亲，什么是结婚。他问希米：“七岁那年，你在哪儿？”希米说：“又过了三年我才出生。”他又问：“那么，那时你的父母在哪儿？”她说：“很可能那时，我的父母还不相识。”

《务虚笔记》出版后，王安忆曾写过一篇文章，说铁生这部长篇，是要“渡”此岸于彼岸。王安忆认为，彼岸是性爱，此岸是残疾人C，叙述者“我”的任务，就是将C渡往彼岸。为什么呢？因为“C走向性爱，不能用外部的行为方式”。也就是说，“只能以思辨排除障碍”。因此王安忆认为，小说中以字母代表的人物，“无一不承担着思辨的角色，分工负责为C掘进道路”。他们“怀揣着哲学课题，都是用以证明与反证C的命题的”。安忆是从第二章《残疾与爱情》的具体情境引发出这判断的。其实，性爱是不必“渡”的，生即欲。我感觉，铁生是要在这欲的层层叠叠空间里，探究生之含义。

这部小说一共二十二章，前两章“写作之夜”和“残疾与爱情”是交代，真正开端其实是第三章的“死亡序幕”——以O的神秘死亡形成悬念空间。这是一道门，“我”叙述的人物关系是，F（匆忙赶来的医生）、O（自杀的女教师）、神秘男人（O深夜在这位寄宿者的房内被画家发现，铁生故意不给他符号）、画家Z（O的丈夫）。这道门只交代O七年前逃离前夫、满怀爱情投奔画家的过程，七年后她被画家发现后毫不申辩，几天后镇静地自杀。她是否越轨？但她的遗言是，她今生今世只爱画家。

故事于是从“我”叙述画家Z开始。第四章“童年之门”，“我”通过Z叙述的开端是，他九岁时到一座美丽小楼里去找一个女孩。楼里有很多房间，其中“有一万本书与一只猫”的书房。他推开一道道门，最后看到一个瓷瓶里插着一根白色的大鸟的羽毛，于是一辈子都摆脱不了那个下午（发生了什么是悬念）。Z进小楼要找女孩O，被女孩家人“怎么把外面的野孩子带了进来？”的责怪给阻隔了。铁生写人生际遇，就像一间间被阻隔的房间，“推开这个门而不是那个门，会走进两个完全不同的世界”。Z九岁时要找的O，被阻隔了，然后少女O就会遇上青年WR而陷入热恋，在那书房里做爱。WR后因其父海外的身份，考分优越却不被大学录取，被流放，O与他又阻隔了。等他从远方归来，他们已像在“这个世界的隔壁”——铁生小说中的说法是，“两个‘昨天’，站在一道‘今天’的高墙两边，互相能够看见，但是没有门可以相通”。此时，WR的志向已不是承袭爱情而是追求权力，他与一个显赫人物的女儿结了婚。O随后经历了草率结婚、离婚后才走向已经成为画家的Z，都是事过境迁。那个Z九岁去寻找的，当然不是这后来走进他画室的，O只是符号。但他从她身上，却找到了过去。

这部小说，有意思就在一个个“隔壁”的组合。铁生要通过叙述者“我”叙述残疾人C，残疾人C思考爱与性，是从七岁那个“结婚是什么”的原点开始，然后九岁走进那座楼房（楼房是他小说中固定的幻想承载）。楼房里的女孩，在“我”的感觉里，是N，这N就引出另一个故事。N其实是“我”的仰慕对象，拥有“一万本书”的是她父亲，她父亲是个作家。N从女演员成为导演后，要拍恋人彼此丢失后的寻找，她丢失的恋人其实是医生F。一切都是印象的组织。F是因父母的反对而丢失了N，阻隔来自N父亲当时的身份——“如果他立刻宣布与N结婚，他父母的心脏就可能立刻停止跳动”。N因此说他，“你的骨头，没有一点儿男人”。N与O，作为符号是重叠的。这楼里的女孩应该是O？但在我感觉中是N，叙述故意含混。比如她们面对F/WR的婚礼时，情景几乎一样。O最后在古园相遇F，N也在古园里闪电般爱上过WR。

O与Z、WR，O与N，N与F的基础组合再扩展，诗人L是F的好友。诗人十岁时想追求这楼房里的女孩是T，他先以到楼边油盐店买油为借口，再以长跑的形式向T示爱。但L的示爱也没能成功，他给T写信，赶上了“文革”，T将信交给了革委会，她与L就被隔断了。随后以长跑方式向T示爱的，是Z的同母异父弟弟HJ。这当然是另一个T，另一个故事。不同故事，铁生要说的是不同的可能性，他的想象力在这个空间里充分舒展。比如结尾，L与恋人的再见，如果那夜L留宿，就等同于留宿在Z家的那个男人了。

我能想象，整整四年，一千多个“写作之夜”，铁生在夜潮汹涌中一支支抽烟的情景。我感觉，他是要将一个个、一根根印象的点、线自然联结，变二维为三维空间。除了这些符号关系，还有N或T的父母、Z的叔叔与葵林里那个成了“叛徒”的女人。他把这一对对人的命途组合在一起，这真是个了不起的结构——如一个折纸，里面折叠着许多个彼此印证的元。铁生真是殚精竭虑，可惜读者却往往无法理解这其中的苦心——一般人都懒于随他思索，思索毕竟太累了。

在这苦苦组织的空间里，铁生想要表达什么？首先，无疑，他要强调生构成的欲，是生命的原动力，爱欲无法分离。他认为，性是爱的仪式，无论符号O还是N，都会强调“让我自己给你”，这就是仪式的意义。仪式意味着什么？N说，爱情是“你自己的心魂，是你自己的处境，是生命的一种希望”。

然后，在铁生的构思里，每一对恋人终被隔断，隔断有各种原因，都是心灵差距所致。也就是说，差距是永恒的，融合因此只能构成一个个段落，是它在不断寻找。段落是铁生一个很重要的观念。他认为，每人其实都只在一个时间段，在大空间里做小数点后的事。因此，一切都是在“我”的前提下，才成了问题。他将一个个段落组合在一起，都是无奈。

再然后，为什么从O之死开始？N在胶片复原的影像中窥见了F，F

也就死了。“不知死，安知生？”是铁生更重要的观念——人本从虚无中来，人生本是“务”虚，“务”虚必然无奈。既然际遇构成片段，O之死，那个留宿男人是谁，她对Z失望的具体原因，都是无所谓的猜测。正如她与WR、与前夫都构成了片段一样，她的离去，不过是走进另一片段，“无极之维”的另一维度而已。在铁生思维中，生命是没有止息的，Z对女孩O的寻找从九岁始，O之死是否也就构成寻找的新一轮开端呢？我这样来体会，这“务虚”——朝朝暮暮、烦烦恼恼之轮回，三岛由纪夫用四部曲来构思《丰饶的海》，就显得累赘了。

6

1996年夏，我们与铁生有一次难忘的结伴旅行。那时万之在斯德哥尔摩大学，申请了一个讨论中国当代文学流向的项目，邀请了一批朋友相聚瑞典。参加者有北岛、芒克、多多等一批诗人，高行健、余华、铁生、格非等一批作家，也有陈思和、陈晓明等批评家和我这样的编辑。这应该是铁生第一次出国，国内一起去的熟人多，沿途他都显得兴奋。那时我们都感觉他身体尚好，除了大家要一起帮他抬抬轮椅，没觉到有什么不同。我们住在斯德哥尔摩一家温馨的小酒店里，推着他一起去逛街，在月色与花树下碰杯喝啤酒。开会是在一个漂亮的小岛上，似乎是社会民主党的党校。我们感慨他们的党校，条件要优越多了。湖畔几日，铁生与我们之差别，也不过是我们划船下湖去钓鱼的时候，他在岸上的阳光里向我们挥手。晚上我们聚在一起喝酒聊天的时候，希米照顾着他，提前就去休息了。现在回顾，这真是难得欢乐的珍贵记忆。这次瑞典之行后，第二年夏天，孙立哲邀请，铁生还去了一趟美国。孙立哲带着他，驾车从西海岸到东海岸，横穿了美国大陆。据希米说，1997年他的各项指标已经不好，孙立哲因此说要赶紧去。孙立哲是他清华附中的同学，与他一起下乡，是他最贴心的好友。这趟美国之旅，对铁生而

言，应该是比瑞典更珍贵的经历，奇怪是他竟没有留下任何相关的文字。从美国回来，他的肾累坏了，以他自己诙谐的说法是，“忽然不走后，是‘继而不尿’了”。这是他体征衰退的开始。

因为肾功能衰竭，1998年他开始要定期去医院透析——他自己的说法是，“把浑身的血都弄出来洗，洗干净了再装回去。过不了三天又得重来一次”。刚开始透析，费用很有压力，陈希米就到处去找资助，我记忆中留下的印象，都是她坚毅的眼神。当时的透析费，使铁生对现代社会的金钱关系，有了切肤的感受——在医疗上，钱成了通行证。只要有钱，就可维系健康，没钱就只好任毒性蔓延，亲人只能眼睁睁看着这过程束手无策。他因此感慨：“人类走到今天，怎么连生的平等权利都有了疑问？有钱和没钱，怎么成了生死的界线？”

在适应透析的过程中，他开始写《病隙碎笔》。这其实是自问自答的思考性随笔，这些“碎笔”每则几百字，每篇几十则，一气连续写了六篇。九十年代时，我读这些随记，曾感觉他似乎已经坐在澄明里，要告诉他人自己参悟的况味，而澄明本是无须赘言的。我因此甚至想劝他不如将精力凝注于小说的虚构，在虚构中体现的况味才更耐人寻味。那时我一心在自己的创业里，并不能体会，这些思索，其实是他对自己的论证。这论证，是他所谓“专业是生病，业余是写作”的精神支柱。

在《病隙碎笔》中，我后来才感悟到，精彩在对白昼与黑夜关系的认识。白昼在他的思考里是实在，是喧喧攘攘，是被肉身牵制，清晰意识到自己的有限——物质性永远有限定，所以是凡人我执之烦恼痛苦。因为自己身体拖累的缘故，他更强调白昼是“精神的你在折磨肉身的你”。黑夜呢？黑夜遮掩了实在，在冥冥中反而显示出无限，因为虚化了有限。以他的说法，在“实际之外”，“心魂”的眺望下，“我”就能跳出肉身的限制，联通“绝对价值以及无限之在”，“开出生命的广阔”了。白昼是凡间烦恼之苦，黑夜是通向“天堂”之路。他用“天堂”、“上帝”，用“神示”，都是西方语境。但他对“天堂”的定义是，“所谓天堂，即人

的仰望”。他说，仰望使我们脱离实际，也就是脱离肉身的约束，因此，所谓“天堂”，是有限的此岸通向无限彼岸的“精神的恒途”。他爱用“心魂”，他说，所谓“天堂”是心魂的谛听与领悟，谛听领悟什么呢？他认为，所谓“精神”其实是一种能力的开启——“神”以浩瀚，使你看到自己渺小；“神”以完美，使你看到自身的缺陷丑陋；“神”以宽大，使你意识到需要忏悔。这就可以不再是肉身的附属，不受其奴役，可以在“神的美丽作品中诗意地栖居”了。神性在黑夜中昭然，就是指引此岸到彼岸的光，他是这样来理解“上帝说要有光，这世界就有了光”的。因此他就认为，黑夜才是白昼的“眼”，而“我们太看重白昼，太忽视黑夜”，才致使人间戏剧老是停留在白昼“表面之真”的把玩上。

从有限与无限的关系中，以黑夜支持白昼，肉体受苦差异的敏感就减弱了。以黑夜为立足点，他就认为，所谓“灵魂”，本是联通着无限，在无限中漫游，无所不在的。灵魂被囚进肉体之前，本无你我他，无分彼此内外的。灵魂进了肉身，才诞生有限，这个有限的“我”对自身的思考梦想，才使生命有了意义。这就是笛卡尔的“我思故我在”。但他以为，这个“我”的具体梦境，是意识到自身残缺而向完美的追求，因残缺而成迷执。也就是说，生之欲本来自残缺，因感觉自身残缺才不断燃烧求之不得之欲。在这个思维层面上，所谓“健康人”与所谓“残疾人”，本质上无差异了。所谓“苦难”乃肉身迷执而生，生命的意义，便是看清苦难永恒，从外向索求转为内向，借助肉身而又要冲破肉身，这就是“受困于人之残缺的生命意义，终于看到了路”。

这样不厌其烦地以“我”而思、以“我”而问，其实如昆德拉说，是“人类一思索，上帝就发笑”。生存之事，怎么分辨都显得笨的。但对铁生而言，这却又实在是其精神支点所在。他说，“看不见而信的人是有福的”。这样的逻辑建立中，再见他，真感觉他似乎已经生活在别处了。

1998年冬，难忘是李陀从美国第一次回国，约了八十年代一帮老哥

们，一起去看铁生。隔了十多年，明显感觉到中间有交叉小径，彼此分道扬镳，距离已远。大家在铁生不宽敞的家里热闹一番后，由鲍昆拍了一张合影，然后随铁生一起去吃饭。我只记得，天很冷。因为铁生不方便，就在他家旁边的小饭铺，记忆中凳子很小，大家挤在一起，各自话题彼此交叉，李陀就觉得纷乱。他以自己的立场看大家，就埋怨大家东岔西岔，颇有恨铁不成钢感。铁生是个宽厚人，那次明显对“陀爷”的语态有反感。他不喜欢“立场”这个词，不喜欢“我们”和“你们”、“他们”的划分。

之后他写了一篇《昼信基督夜信佛》，进一步表达自己对白昼与黑夜的认识。他说，我以基督的教诲体会如何面对生，因为基督相信苦难是生命的永恒处境，所以要用爱愿、救世来应对，爱是及他，是惠及他人，因为白昼不能独行。而黑夜呢？驱散白天的所执，就需要体会佛教的智慧。黑夜是独自面对宇宙广博无限，以无限小面对无限大，来体会“我”之所在。佛教的智慧是以轮回无始无终，来教“我”从“往生”中脱“现生”之执。铁生跳出了所谓“往生”与“六道轮回”说，从无有中认识“我”生，就意识到了所谓“皈依”，是由局部有限向整体无限的引渡。这时，他就真走进“得大自在”的境界了。

7

《我的丁一之旅》是铁生的最后一部长篇，2002年动笔，2005年完成，又写了三年。丁一是最简单的符号，丁是男孩，丁一卯二是确实。铁生开头就阐明，所谓“丁一”，是“我经历的一段时期，经受的一种磨难抑或承受的一次担负”。换一种说法是，“在我漫长或无尽的旅行中，到过的生命数不胜数，曾有一回在丁一”。由第一人称“我”来叙述“他”寄居丁一的这段旅程，丁一是“人形之器”。“我”是什么呢？与器

相对，是魂，但铁生用“心识”，是心志、神志。“我”与丁一，构成有趣的叙述，“史铁生”则在小说中插话，“我”称他“那史”，称丁一“那丁”。结尾，丁一之旅结束，“我在史铁生中醒来”，丁一之梦，“不过是一种可能”。

这部三十万字的小说，是在《务虚笔记》后，进一步讨论肉身，或者说欲望无奈。整部小说，都在追究性与命的关系。铁生的分辨是，心魂没有性，只有别，只不过行魂需要丁一这样的载体，才有了性别，性是身的标识，比如丁一这一旅程的命。命旅由上帝编导，引言中，铁生就引《旧约·创世纪》说，上帝以肋骨造女人，分了凹凸，但她本是他“骨中的骨，肉中的肉”。伊甸园里他们本不意识到差异，是蛇诱惑吃了禁果，才看清彼此，被上帝逐出。铁生引申认为，逐出后他们分头出发，互为寻找，就构成了生命的悲欢离合。不同的本身，构成性，在不同途径，总又期待交会，构成人生的性质。性命因此是牵系、梦想，一段结束后，另一段又重新开始。这就是存在与虚无的关系。

《务虚笔记》开头的那座楼房和那根白色的羽毛，在这部小说里变成阿春的姐姐阿秋的素白衣裙。阿秋在那关上的门里跳舞，飘飘然的白衣裙就成为丁一欲望寻找的起点。这找经由“我”说，就是“寻找夏娃”。丁一成年后的寻找，先是在肉体的欢娱中穿梭，春光无限，心如跑马，应接不暇，铁生幽默称：“就像一部打孔机。”在人山人海中江郎才尽后，他感觉到千篇一律，认识到“别处无非是别处的此地，此地不过是别处的别处”后，逢学长秦汉，看到索德伯格的《性·谎言·录像带》，因这部影片启发才走进新的层面。这部电影对性爱本质的思考，铁生总结出三个层次。一是，肉体关系才是人与人无所顾忌，最深入的交往，是交流的极致。二，交流的极致是忘我，出了囚笼。换一角度，却是真的本我。詹说：“那样的时候，我总是不能用语言来表达感情。”也就是说，肉体表达的是言语不能表达的感情，肉体演不了假。我们古人因此称性器为“那话（儿）”，铁生称它是“素常言词难于企及的心向或意指，因此是‘名可名’、‘非常名’”。三，詹说，“问题是那种时候，我总

觉得自己忍不住要说谎”。铁生解释此话是，以性为引诱的爱，注定自始至终包含欺骗，因为性的本质是优胜劣汰，优胜劣汰的本能决定了要不断引诱欺骗。他的思维，性与爱是抵牾——“性是要挑好的，美的，有抱负，有作为的，优势意味着权力。爱是要你平等地善待一切他者”。因此，“性爱如同水火，你认为水火可以相容吗？”

爱与欲，存在与虚无，多少哲人都在苦苦地寻找准确的答案。铁生的思考，人在伊甸园中赤身裸体，本与自然融于一体，无须遮蔽。穿上衣服，是为了藏——“藏进别人即告平安”，为掩饰差别。但这“藏”，又形成了隔绝。小说中说：“要是没有那堵墙，你会看到两边的人其实经常面对面坐着，甚至床挨床躺着。但你想要越过那堵墙，谈何容易？”到处是空墙之壁，因隔绝才有了“寻”之欲，真是处处相悖。那么“脱”呢？是敞开自己。敞开了肉体，心魂能否相见呢？这部小说的后半部，丁一在《性·谎言·录像带》的启发下，认识到梦想与戏剧的关系，写了一个《空墙之夜》的剧本，与秦汉的妹妹，演员秦娥探讨戏剧中的牢笼打开。在戏剧中，秦娥才走过空墙，与那个“素白的衣裙”、丁一的初恋重叠，“夏娃才来到了娥”，成为彼此的“梦境”。

随即，问题又来了。铁生继而执拗地追问：“爱情既然是人间最美好的情感，却为什么要限制在尽量小的范围内？”于是，在戏剧中，丁一与秦娥的两性关系变成秦汉的女友萨加入的三者关系，这是将顾城在激流岛的故事搬进了梦想（小说中称“丹青岛”）。三者关系，铁生专有一节讨论“淫荡与肮脏”。小说中的“我”反问“那史”：“那由衷的赤裸，你以为淫荡吗？那无所顾忌的袒露，难道你觉得肮脏？”有关詹的“说谎”，他说：“只有真挚感人的言词可以说谎。”但戏剧毕竟不是现实。这部小说中，倒没有出现激流岛残酷的流血，但意识到戏剧与现实的深刻抵牾，将毁掉现实关系后，秦娥与萨都走了——人毕竟都要在现实中栖居，那是正常生活，梦想毕竟不能变成现实。关键是，戏剧代表着“有限的时间，有限的空间，有限的人物和有限的权力”，摆脱不了权力意志。于是，独留下丁一，“我”在丁一的旅程也就结束了。

写完这部小说，他似乎卸下了肩负，随后还写过几篇散文随笔，重要的是2008年发表在《收获》上的《我的轮椅》。在这篇散文中，他写陈希米买了电动轮椅后带他上颐和园万寿山，在山上他想起梵高给他弟弟提奥的信上说，“我们从遥远的地方来，到遥远的地方去……我们是地球上的朝拜者和陌生人”。他因此说，此生不过是“扶轮问路”。他写过一首诗《我在》，开头是：“我在我里面想：我是什么？/我是我里面的想。我便/飞出我，一次次飞出在/别人的外面想：他是什么？”

此生最后一年，他年初就发表了呼唤式的诗《葛里戈拉》：“葛里戈拉 快救救我吧/请在来的路上 染红晚霞/将星光布满天穹，让晚风吹过面颊/葛里戈拉 快救救我把/请在来的路上 放出花香/将故事洒进树影/让月光遍地如霜/葛里戈拉 快救救我把/请在来的路上 唤醒流萤/将童谣教会蟋蟀/让田间处处蛙鸣。……”葛里戈拉是谁？问希米，她说，就是我们平时常随便说的叽里呱啦，他造的一个代词。我是感觉他真的累了，想走了，开始新的一段，负担也许会轻些的旅程。

他走于2011年1月1日凌晨，六十岁生日来临前，没有痛苦。他不屑完成这一个甲子，六十岁生日是朋友们一起给他过的，在798，他的追思会，人满为患。我在这里见到多年不见的许多朋友，北京文学圈基本都来证明他的人缘，他的人品，对他的尊敬。散会后，刘索拉邀我们到她时在798的家里吃晚饭，我记得有瞿小松、朱正琳夫妇，希米是收拾完会场后，与香港三联的陈翠玲一起才来的。那晚我们闲聊时，没风，蜡烛时时被吹动，索拉家的布幔嗦嗦地响，我们就说，一定是铁生来了，他就坐在我们中间。

王安忆：
我们以谁的名义



1

王安忆第一篇给我印象深刻的小说是《雨，沙沙沙》，发表在1980年《北京文艺》上。在1980年的语境中，它干净，单纯，清新，秀气，就写一个未谙世事的女孩雯雯在一个雨夜的向往。不是在深深的雨巷，就在飘着细密雨点的马路上，故事非常简单——她犹豫不决地退了两步，就有意错过了末班车，内心在等待曾在雨中带她回家的那一位。她

走在雨中，那个他最终并没有出现，但王安忆只用雨中橙黄色的灯光一个意境，就娓娓完成了感人的叙述——那个雨夜，坐在一个陌生男人的自行车后座上，沐浴在一个橙黄色温存的世界里，她就觉得一切戒备都是多余的。这个雨夜，他无须再出现，她走在橙黄色温存的回顾中，就像走在梦里。有了梦，才有了生活的美好。

记得我被这篇简单的小说感动后不久，就贸然给王安忆写信了。那时她在《儿童时代》当编辑，我知道她是茹志鹃的女儿。茹志鹃的小说《百合花》给我的印象太深了：那个小战士枪管里插着的野菊花，那床新媳妇献出的枣红色白百合花的被子。曾经在山里拖毛竹的农村小战士当然不会有往枪筒里插花的趣味，乡村小媳妇也不会懂白百合花的雅致，但七十年代，在北大荒烧得暖烘烘的土炕上，《百合花》的情调就曾那么强烈地感染着我们。也许是那个缺少色调时代的渴求使然吧。我至今记得那个新媳妇一针针默默给死去的小战士缝好衣服的细节，至今都不觉得情节或意境的人为。那是因为茹志鹃叙述的氛围是真实的，黄菊花、白百合花，在那个年代，也是梦吧。下乡时还读过茹志鹃的《高高的白杨树》，写“我”与一位沉默寡言的大姐在战争中的感情，战后去大姐家乡寻找，找到的是一位同名同姓，热情洋溢在养兔中的姑娘。情节毫无引人处，挺拔的高高白杨树的意象却深深印在我的脑海里，以致我对这种树也有了某种情感。我以为，茹志鹃深深影响王安忆的，不仅是百合花、白杨树这样的诗意结构，还有在淡淡细密叙述中蕴涵的那种味道。我喜欢她的小说，就从这味道始。女儿的叙述细腻度高于母亲。

我向王安忆约稿，她很快寄了我《庸常之辈》，写街道作坊里，下乡回城的，一个只本分地守着自己一方卑微天地的普通女工何芬。她认清小户人家只能配小户人家，于是男朋友与她一样没地位，没房子；将自家厨房改作新房，也要反复求房管所去贴冷脸。她不会吵闹，甘于勤勤恳恳、默默无闻，于是每天都分配做吃力、指标又高的活。但她又立志活得不让人瞧不起，她一点点积累自己的嫁妆，要让自己不差于别人，就要付出比别人更多的辛苦。王安忆写她在意自己的婚礼，是因

为，“也许一辈子就只有这么一个机会，以她为中心，为主角”，而在别人的生活中，成为中心的可能就太多了。在上海弄堂里，要面子的女孩当然很多。但像这样，尽自己本分，实实在在守护自己自尊的，自然不多。结尾，王安忆写她，在一个不起眼的角落，“打发走了疲劳的一天”，熟睡了。她“在这个世界上，只占了个很小很小的位置”，是“庸常之辈”。但认真占好这小小的位置，其实又闪烁着暖暖的光芒。王安忆刚起步就是这样：甘居一隅，静静的，在一个并不宽敞的空间里，以细细的笔触，淡淡的情调，写一点小女子身上的触动人处，在不大的格局中寻找一种充盈。

《小院琐记》是她刚起步时写得最好的一个短篇。小院是歌舞团宿舍。同是知青身份，舞蹈队的李秀文，因漂亮而嫁给文化局长的儿子，就住上了小院里最大的房子，有了优裕的生活。但优裕是否优越呢？小院里贫困代表老姜夫妇，就天天为五角钱吵架，安逸的生活毕竟令人向往。有意味的是，安忆以叙述者桑桑的视角接近李秀文，以最大、最富丽的房子对比厕所边最小的房子，是为了以李秀文对比在团里默默无闻、像“泥土一样”的小木工。王安忆要表达两种不同选择的不同价值，而她又不以精神简单对立物质，这就构成了叙述者桑桑情感的复杂性。小说中的亮点是，桑桑看到小木匠夫妇拥有的财富——箱子里珍藏的好几包“两地书”，启蒙了她自己的价值观。其中最珍贵一包是在一个集体户里，两人的通信。我不知道这些“两地书”是不是安忆自己的。王安忆下乡两年就考进了徐州文工团（后改为歌舞团），我原以为她吹长笛，后来才知道，她是先拉手风琴，后改拉大提琴。“两地书”在那个年代，确是很多文学青年爱情的寄托。1976年我在朝内大街166号人民文学出版招待所改稿，浙江金华有一位胡姓作者，是中学老师，就曾津津有味说他们学校某老师的热恋通信，装订成三大卷“两地书”，第一卷名《相识》，第二卷名《缠绵》，最后一卷是《婚后生活》。

王安忆的第一个中篇小说，应该是1981年发表在《上海文学》上的《本次列车终点》。“本次列车终点”，应该是当时所有上海知青的一种

共鸣。回上海，似乎都是清早。过了苏州，那种欢悦似乎都会使呼吸变得急促。随着上海越来越近，所有车窗玻璃都被拉开，人人都趴在窗口，享受着久违的家乡的风的沐浴。过了真如，列车骄傲地在轨道间缓行，所有人似乎都会冲着回到的上海喊两声，这就是“终点”。而离别呢？似乎都是夜晚，车缓缓驶过“旱桥”，大家都是默默望着窗外，眼看着上海的灯光一点点被甩向远去，车窗外展开无边的黑暗……小说开头，王安忆的描写，接站喜悦地跟着火车跑，离别悲伤地追着火车跑的情景，在我们心里，都是软软的共忆。

终于回来了。在农村日思夜想，上海是美好的象征，思念的寄附，是理想。但真回了上海，又觉得这里其实已经不属于自己了——陈信顶替母亲上班，是占了本属于弟弟的位置；与弟弟共睡一张床，是占了本属于弟弟的空间。而哥嫂更担心，他一旦结婚，就要侵占他们的空间。原来的美好思念一旦变成现实，却被残酷意识到，上海的“鸽笼”、“口琴格”里，你原已没有了位置。这空间你本已经让出了的，现在你却要收回来，给大家都倍添烦恼。这大约是多数知青，刚回城共同感觉的悲哀——原来的思念虽然熬人，毕竟温馨；到了“终点”，思念没有了，只有悲凉。那时候，每个城市，每户人家几乎都是三代同堂，拥挤在人均几平方米的空间里。没有住处，没有工作岗位，曾经的艰辛没人认可，到处是嫌弃、鄙夷的目光。下乡前拥挤在一起暖融融的记忆，现在都变成赤裸裸的刺痛。王安忆以这样的角度开始她的知青叙述，自此开始她的知青社会身份思考。实际上，无论雯雯、何芬、桑桑还是陈信，王安忆关心的，都是他们与现实的关系。

2

王安忆了不起的是，几乎每年对自己都有拓展。我惊讶于她的生活

积累能力，似乎有层出不穷、用之不竭的素材，它们变成小说娓娓道来，细节丰满、亲切，尤其对我这样，与他同时代人而言。且她似乎每年都在不知疲倦、头也不回地往前走，不断超越她自己，又似乎从不急躁，不为任何干扰所动。她的外表是温和的，嘴角常有浅浅之笑，但绝不随和。我能感觉其自我之强大。

1982年她发表在《钟山》上的中篇小说《流逝》，就很令人刮目相看。这个中篇写“文革”的角度，在我看，既真实又深刻。主人公欧阳端丽是个住花园洋房的资本家大媳妇，王安忆从她清早出门到菜市场买菜写起，刚被抄家，所有细软全被抄走，全家被赶进了二楼一层，一楼搬进了“江北”工人阶级；公公的定息、工资全部停发，所有财富被清零，仅靠丈夫一人六十元工资要养活五口人，一天只能计算出八角钱的菜金。清早在寒气凛冽中去排队买鱼，相信是安忆自己的记忆。那个时代，这记忆特别真切：虽然副食本上有每人每月的定额，但凌晨三四点就要到菜市场门前排队，过了五点，买鱼基本无望。菜市场门口先用菜篮子排队，不看着，菜篮子就被人踢走了。然后，开门前约一小时，就有人给每人编号，安忆选择用粉笔在胳膊上写数，欧阳端丽因觉得难看，央求写在夹袄里，等排到，粉笔已经蹭掉了，亏得搬到楼下的“江北人”出场证明。这样的细节给人暖暖的亲切，儿时排队买鱼，对我们而言，都是珍贵记忆。胳膊上写数，我倒没经历过，那时期望编号，因为不编号，开门前，队伍就会拥挤延长，各种关系插队的人与揪插队的人打架，排在后面就买不到鱼啊，有了编号就心里踏实了。在后来的《69届高中生》中，安忆还写到米店排队买年糕。那时各种各样的排队，尤其是到过年前，往往是听到各种来货的消息，就冲到各个店排队。不排队什么都吃不到。

王安忆写欧阳端丽为一天八角钱菜金发愁，我记得母亲那时培养我管家记账时候，每天的菜金只有五角。那时我父亲的工资也就是五十多元，加上姐姐哥哥的贴补，养活一大家人。当然，我们是市民，端丽原是住花园洋房的。王安忆的描写：“过去，她生活就像在吃一个奶油话

梅，含在嘴里，轻轻地咬一点儿，再含上半天，细细品味，每一分钟都有很多的味道。而如今，生活就像她正吃着的这碗冷泡饭，她大口大口咽下去，不去体味，只求肚子不饿，只求把这一顿赶紧打发过去。”上海女孩喜欢含话梅。

王安忆写的是“文革”将资本家财富清零后，与平民拉到一样层面，逼迫脱胎换骨。五十年代后，其实是一次比一次彻底地向“工农兵拉齐”，消灭剥削阶级、人上人。端丽原来是定做考究衣服，胸围差一寸，都会为线条懊悔半天的。现在没有了存款，退到柴米油盐生存的底线，作为大媳妇，要成为这个家里里外外的支撑，先是将家具、衣服送到旧货店换钱，这是“文革”中曾有产者共同的选择，我奶奶就把自己睡觉的红木雕花床都廉价卖掉了。那时的曾有产阶级，都惊醒到，原来曾追求过的所有东西都是不实惠的，吃到肚子里的才实惠。这就是生存的底线。廉价变卖东西不是办法，端丽就只能变自己为佣人，先帮着看孩子，再央求着进了里弄工厂，绕半导体收音机上的线圈。这是当时的典型工作，半导体收音机是上海的标志性产品之一。

一进里弄工厂，端丽就将自己投入了贫民集体。在这个集体里她获得了什么呢？首先，相对被资产培养成的一家无能、无用的人，她成了有用的人，重新获得了自尊。这自尊与原来的傲然高贵截然不同，但她却在艰辛中成了一家老少的保护人，也油然而生一种骄傲。其次，她洗去了身份，大学文凭等都变得毫无意义，不再关心与生计无关事，在贫民集体中，感觉变粗糙后，简单的劳动使人变得简单，很容易也就有了简单的欢乐。再次，到了生活底线，就知道了“做人不可太软，要凶”、“就像上班挤汽车，越是让越是上不去，得横性命挤”这样的生活哲学。凶本用来说“野蛮人”的，但软弱就没法在最底线生存了。老阿姨们告诉她的真理是——“再坏也坏不到哪里去了”，这就什么都不用畏惧了。这就是被改造的过程。这篇小说的好处是，并不简单表达被改造的痛苦，反倒是被塑造得五味杂陈，这才是最深刻、真实的悲剧感。

王安忆写作的好处，恰是不拘结构。我后来读她一篇自述，称她其实不适合写短篇，因为短篇的精炼不适于她，中篇才适合她的放松叙述。其实，放松叙述正是她的长处。以我陋见，小说无论长短，细节多寡才构成结构。从这意义，《流逝》的构架整体都不错，不足在结尾——欧阳端丽说，“文革”十年，她学会了实惠，这构成了“漏斗”。这个“漏斗”将整个叙述做了一个归结。

我欣赏的恰是其中的市井气息。比如三分钱的牛肉汤，端丽与大女儿像做拼版游戏似的，用报纸剪衣片，大头针将衣片订在拆开的旗袍上，用划石划下来这样“毛茸茸”的细节。小说最考验细部，无切肤感就无亲切。王安忆小说中的细部常令人心动，这最难得。

王安忆的中篇确实比短篇好，长篇又比中篇好。为什么？因为长度足够使她放松。她是一个马拉松选手，跑马拉松的人不宜短跑，靠耐力。王安忆就属于越跑越好的人，这是她的个性使然。

我对王安忆的感觉，其实主要来自她的小说。她的第一部长篇《69届初中生》其实还未找到长篇应有的感觉——让人停留的章节远少于匆匆走过的章节，但却提供了一个体悟她的感光室。她的执拗，她的表象后的我行我素，她的淡然与内心的不妥协……我与她，好像也就一两次实际的面对面。一次是与陈村一起吃晚饭，到八点钟，她说，须要回家了，她本就很少在外吃饭，吃了，八点也须要回家的。我自以为已经很恪守自己生活原则了，她却要坚决得多。无这般坚决，我想也不可能有那么多作品与那么高的平均值。恪守，也意味着对感觉力的保护，明亮的灯光下是不会有敏感度的。这大约与歌唱家保护嗓子，是一样的道理。

还有一次，《三联生活周刊》做上海的封面，我想挖掘上海的特点，请一些老朋友开座谈会。王安忆说了一个很重要的观点，她说，上海原来的味道是小马路通着大马路，南京路、淮海路、延安路都是大马路，小马路在繁荣着大马路，小马路里都是市井。现在，市井没有了，

甚至小马路也没有了，大马路就像没充血的了，晚上就没了人气。我真切体会到她建立在感性基础上的理性，而她的理性培养，谁知道付出了多少？

3

王安忆的《69届初中生》中，写得最好是爱情：从初接到情书的惊慌失措、语无伦次，镇静下来又隐隐生出些骄傲，回味信中内容，便悔于自己的反应，开始偷寻、窥视他而将回味变成自己的“节日”。之后，变成忐忑盼待来信，到真见到信尾出现“我爱你”之狂热，又惊呆而幸福。从第一次相约的心跳加剧，紧张，慌乱，为慌乱而尴尬，到真正接触、熟悉后反倒感觉到距离，因这距离感而矜持，直到降落到特别实际的生活，见到他另一面后的失望，面对身份差异后有意的躲避……其中层次太丰富了。这样的初恋悸动，那种刻骨铭心的体悟，也许我们都经历过。但纤微难搜，大约也难有王安忆这样的分辨力。分辨力是一个作家的资本，它真切表达了六十年代环境中，一个纯真少女，对爱情认知的全过程。

《69届初中生》开头第一章描写的角度其实非常有震撼力：婴儿的视觉与触觉，由母亲的怀抱、父亲胡子扎人的感觉始，延及水——洗澡与奶瓶；触觉转味觉——棒冰与包子；再抬眼环境——马路与弄堂口。感官能力真的太强了。王安忆以此长篇，有条不紊写了一部五十年代哺育、六十年代磨砺成的雯雯自尊的形成史。雯雯的自尊建立在那个年代真实的谱系中，感人而有社会学意义。王安忆之了不起是，她几乎是以鄙视当时戏剧性控诉的态度，在所谓的“家长里短”、“见素抱朴”中，就写成了这一届人更深刻的青春史。辛酸吗？当然有。被耽误的一代吗？当然是。更重要的是，她写出了集体主义熔炉锻造中，一个不以物喜、

不以己悲的强大个人的长成。尽管雯雯只有实际的小学学历，只是一个很普通的下乡知青，进了城也只是柜台后一个很普通的售货员，最终也只在里弄工厂一个压瓶盖女工的位置上，成了一个拥有五味杂陈的新娘。相比奥斯特洛夫斯基的《钢铁是怎样炼成的》，这是一部怎样的炼成史呢？我以为，这就是一部很精彩的六九届的“文革”史。最后结尾，新婚夜，雯雯与任一的对话是——

我和你，完全是误会。假如不搞文化大革命，假如一切正常，我们不会相遇的。”

“文化大革命本不该发生。

一切都在轻描淡写间。写完这部长篇，王安忆不再用“雯雯”了，她已经完成了雯雯的塑造史。

《69届初中生》1984年3月最后改定，1984年底她就写成了《小鲍庄》，发表在1985年第二期《中国作家》上（与莫言的成名作《透明的红萝卜》发表于同一期）。说实在，1985年读到它，我先懊悔是，为何《庸常之辈》后就中断了与王安忆的联系，“假如这小说能经我手发表……”，这是一个编辑的本能。按《小鲍庄》篇尾记载，它1984年底改定于北京，那正是我在《人民文学》跃跃欲试的时候，尽管我那时不负责上海。

《小鲍庄》的故事其实简单：农民鲍彦山家生了个孩子，因为已是第七胎，最末的收尾，小名就叫“捞渣”。“捞渣”出生，刚好鲍五爷的孙子去世。鲍五爷的老婆、儿孙都死了，鲍五爷就认定“捞渣”是让他孙子“抓了替身”。家里太穷，“捞渣”的大哥建设子到十九岁还说不上媳妇，鲍彦山媳妇就收留了要饭的丫头小翠子。但小翠子却喜欢建设子的弟弟文化子，到避不了婚事，就只能跑了，跑了还偷回来与文化子幽会。“捞渣”长大后与鲍五爷越来越亲，发大水的时候，这一老一少没出

来，村长带人去找，鲍五爷在树上，“捞渣”在树下。等“捞渣”捞出水面，鲍五爷也死了。“捞渣”为鲍五爷而死经村里小文青鲍仁文的添油加醋，引来一级级记者和作家，便成仁成义，成了村里的地标。鲍家因此就有了房子，建设子因此就有了工作和媳妇，小翠子也因此可以与文化子配对了。这是主线。副线呢？鲍家山那边小冯庄的“大姑”在路边捡了个“拾来”，大姑一辈子没嫁，晚上就抱着拾来的脚丫睡觉。等拾来的脚趾有了在温暖“峡谷”中的知觉，就不能住一起了。大姑就说，“我给你置副货郎担子，你走吧”。于是，拾得挑着货郎担，到鲍家庄遇到了二婶。鲍家兄弟不容他这个外来者，而他因为下水去捞“捞渣”，也就成了人物，在鲍家庄立足了。鲍秉德媳妇本是美女，因为怀了三四个都是死胎，便时好时疯。这媳妇不想再拖累鲍秉德，发大水时候自己挣脱到了水里。鲍秉德再娶了一个难看媳妇，就生了娃，鲍秉德于是觉得是“捞渣”拽走了他媳妇，“他见我日子过不下去了，拉我一把哩”。“捞渣”是结构的中枢。

1984、1985，寻根的背景。当时的评论家将它归到寻根的盘子里。可它寻的是什么根呢？难道王安忆写的是缘分吗？

当初令我意外的是她控制基调的能力——那村庄就像沉睡在清冷的月光下，没有狗吠，那样安静。王安忆在小说中多次写到夜空下那条弯曲而白花花、苍茫茫的路，空中有上弦月或下弦月，弯弯地一勾，天暗着，水却亮着。这样空旷的基调，开头就是，媳妇在屋里要生了，鲍彦山却夹着锄头，不慌不忙地回家，到家就在墙根蹲下了。与长辈唠家常，他的回答只三字：“就那样。”在男人的家常中，孩就生下了，生个孩就像“老母鸡下个蛋”。鲍二爷问：“家里没小麦面了？”鲍彦山嘿嘿一笑：“没事，这娘们吃草都能变妈妈（奶）。”命很薄，也很硬。

王安忆说，这小说，其实是她当时去江苏宿迁，采访一个在洪灾中救了老人的牺牲少年的副产品。也就是说，她的身份，本是那个作家，采访的那个因房塌，救了同睡在一起的五保户老人的女孩，变成了“捞

渣”。而它成为《小鲍庄》，我读到了什么呢？

我读到生之轻易，生下的孩，轻易就能满地爬，吃红薯秧就能长大了。山那边，同样，小慧子出门要饭，轻易就带回个娃，成了“大姑”；窗洞塞团草便过冬了，凉席上一个枕头一条被，就算是家了。等“大姑”意识到拾来成人了，说声“你走吧，你不能守我一辈子”，拾来就径直走了，再不回头。这轻易简陋的生与轻易简陋的死构成了乡土的生生不息——“捞渣”从水底捞起来，嘴角像在笑，鲍五爷就咽气了。一老一少躺在筏子上，都如安睡了。鲍秉德媳妇意识到自己成了拖累，就自己要走了。鲍秉德舍不得她走，她就在大水中扳男人的头，使他失去重心后挣脱而去。在《小鲍庄》语境里，死是为了成全生，即所谓“让路”。不仅鲍秉德媳妇是让，“捞渣”是让，鲍五爷的孙子社会子也是让，让出弯弯曲曲的生路。一个少年与老人的素材，到了王安忆的容器里，竟发酵出这样的乡土构成。王安忆从“捞渣”的出生写起，写的是承袭，在子孙承承的温存中，就有了乡土的悠久。

1984年底有关“寻根”的说法，不可能对王安忆没影响。《小鲍庄》里有一个“捞渣”，韩少功的《爸爸爸》里有一个“丙崽”，两人从不同的角度，构成了截然不同的思索点。

4

《流水三十章》是王安忆的第三部长篇小说，1986年10月起动笔，写了半年，发表在1988年第二期上海《小说界》上。写《流水三十章》前，她连续写了好几个中篇，写作能力已经汹涌澎湃。这些中篇，印象深刻是1986年发表在《人民文学》上的《阁楼》，以及分别发表在《十月》、《上海文学》、《钟山》上的三恋——《小城之恋》、《荒山之恋》与《锦绣谷之恋》。

《阁楼》写一个一门心思要推广只用一只煤球，就能烧熟一斤米饭的节煤炉的“王伯伯”之辛酸——技术革新管理部门的冷漠，别人不断简单剽窃他的技术成果，他一心扑在炉子上，一家人都被牵连成贫穷。这样枯燥的题材，一般作家大约都不会有兴致的。但王安忆就由精细辟柴写起，写柴爿燃起的火与煤球燃烧的不同色调，不慌不忙、津津乐道于全过程。小小阁楼，是他革新研究、自以为的人生价值所在，是他沉浸自己、忘却所有的精神支柱。王安忆的兴趣在这个人的生态。

三恋是王安忆对情欲连续追问的结果，按写作顺序，先《荒山之恋》，后《小城之恋》，最后《锦绣谷之恋》。在1986年，我只读到了《小城之恋》。这篇小说写更原始的生态：两性。小城大约指她在文工团待了六年的徐州，小说中的男女应该有原型，王安忆是夸张处理了故事。这个中篇是我读过的王安忆小说，在叙述上最没有节制的，反过来说，也许又是她写得更自由的，有点酣畅淋漓的泼墨感觉，泼墨中的勾线又特别细密。她在这个中篇里写身体、感官的觉醒，从各自嗅出腋下的汗味写起，写洗澡房里的光线，热水刺在身体上的感觉，写“他”用过“她”的水桶后，桶边浅灰色皮屑的微粒。即使女作家，又有哪个能写到这样的细致呢？然后，写还懵懂的她让他给开胯，性意识是由彼此注视渐渐觉醒的。王安忆写感官，比如汗湿后的练功服，彼此就像面对了清晰的裸体。但她描述的性感受，只是彼此对身体的精细观照；她托举他，躯壳动作契合中彼此身体的热望；第一次真的性接触，也只写“幸福的疲乏、骄傲的懒惰，那爱抚就像毛孔渗透，注入进了血管”。感觉不到王安忆对性本身的热情，她的兴趣在感官与生态，在环境对生态的影响。

小说中用了很重的篇幅写新鲜感后彼此的厌倦，写外出演出的闷热黏稠，写恶劣环境中，性如被挑战似重新觉醒，因不易而更新出新鲜感重获欢娱，欢娱中又伴随彼此相戕，欢娱也是折磨。小说结构尾部，写她从他人“清洁和平的幸福”中，感觉到要去“死”了，很有王安忆思考的意味。“她”感觉的是，他人和平自己不和平；“她”感觉的是，他人的清

洁自己脏；所以她要洗净自己。洗尽后觉得舒服平和，于是沉浸在这舒服中，就不想死了。不死，就只能回到他的世界，于是，在彼此历经折磨后，他们有了性交的果实——孩子。孩子成了真正的隔断，成了他们彼此隔绝的依据，这当然是逆现实。现实中，孩子往往是纽带，捆绑了男女双方的个人意志，家庭由此组成。而王安忆要追究的是性与个体、他者的关系，写人性与非人性环境中畸形的满足与不满足，这是在《69届初中生》后，她对男女关系更本质的追究。

后来补读《荒山之恋》与《锦绣谷之恋》，在对性的本质、本能定位后，她进而思考“恋”。《荒山之恋》中的“他”是孱弱被动的，这大约是王安忆女性主义立场使然。她的三恋中，女性都占主动地位。这个他面对两个截然不同的女人：一个被他大提琴中的哀伤打动，立志要给他慰藉，在她付出与他的依赖中获得了骄傲的爱情。他则在她赋予的感动享受中组成了家庭。另一个，金谷巷的女孩，则从小就从她母亲对男人的态度中，启蒙了男女术，懂得了，女人只要把“睡觉”藏着，就会有无尽的内容，所以，最好玩的游戏，莫过于与男人周旋。王安忆写“她”捕获其对手丈夫的过程特别生动：先是每天在眼睛里递给一点意思，他流露了回答，第一回合赢了。然后，每天眼睛里给一点令其心动的忧郁，他的眼神被捉住，又赢了。最后，他骑自行车碰着了她，偶然事件，他们先骂后扭，最后抱在了一起。而“她”勾引“他”，则是彼此唤醒本性的过程。王安忆写两人之微妙，有一个她举起所织毛衣，他透过毛衣看她，她又在毛衣网眼里捕捉他眼神的细节，特别入神。

王安忆写男女，写得最美在注视。“她”这样注视“他”：“衬衫大了一些，前后飘舞得像一面旗帜，他的身体前后不着地处在宽大的衬衫里，有一股凄凉的孤独。这孤独有一种奇怪的魅力，好像在一个喧嚷嘈杂的世界里划出一个清静的圈子，分离了他与人群，温和地陪伴他向前去。”感觉确有张爱玲的影子。

“他”与“她”的真性被唤醒，出了家庭，就只能走向荒山，在荒山中

毁灭。他的真性被唤醒时，那个母性她的态度，只能是“似乎什么都知道”，只是缄默着等他，以温暖的气息，鼓励他扪心自问。王安忆的心思在哪里？小说中说，“女人爱男人，并不为那男人本身的价值，而往往只是为实现自己爱情的理想”。我理解，她是要说，所谓爱情，只是一种男女本性需要维系的形式而已，撕破了这形式，就只能毁灭了。

我其实更喜欢《锦绣谷之恋》。这篇小说中，“她”已经安生在一个宁静的日常家庭中，过滤掉了喧哗与骚动。但“她”对夫妻生活的理解是，彼此因熟稔而不需再留意对方了，即使每天的争吵，亦成了熟稔与惯常。在此前提下，一次庐山笔会的机遇，潜意识就告诉她，将有什么事情要发生了。这小说好在是“不识庐山真面目”，在庐山缥缈的雾气中写他对她的唤醒。在唤醒中，使她思考夫妻关系：“一切太裸露了，也就太不须害羞了，而有多少令人心旷神怡的感觉是与害羞同在，一旦没了害羞，便都变得平淡无奇了。”因此，他对她的唤醒，才使她焕然一新，在新奇中自然地诞生出欲望的感知，重新成为女人。小说中王安忆写“她”与“他”感知与探知力之纤毫毕现，让人读后真会恐惧与这样的女人相处。她的知觉太犀利了。

这小说写诗意之美好都在雾中，因为雾将各自分别，又遮蔽、模糊了界限；在界限模糊鼓励下，才模糊了目的，有了模糊冲动的诗意。而在一个清晰世界里，人人都要尽自己清晰的责任，就没有梦境了。所以，那山上十日雾中的缥缈毕竟只是日常生活的一个滋养，“她”生命不断需要的一次更新，因为家毕竟是安全的宿地。但“她”对家庭的认识，是如一片“种老的熟地”，“如路边对峙了百年的老屋，他们过于性急的探究，早已将对方拆得瓦无全瓦，砖无整砖”。

那是王安忆三十多岁年龄的认知。

《流水三十章》其实是王安忆的第三部长篇。《69届初中生》写成于1984年，《流水三十章》写成于1987年，中间还有一部《黄河古道人》，写成于1985年。《流水三十章》与《69届初中生》其实题材一样：从出生到三十而立，历经小学、初中、插队、返城。前者是一个典型69届的社会锻造史，雯雯性格的自然形成史；后者则好像是逆向，反过来，回避了自然灾害、学雷锋、“文革”，几乎所有的社会印迹，只写一个特殊的张达玲不自然、乖张、压抑的形成史。叙述方式也与《69届初中生》截然不同，不再那么按部就班、纤毫不漏地线性叙述，而是通篇大段大段的视角表达，细节不再俯拾皆是了。《69届初中生》大部分是与她自己经历相近、率性感性的自然记录；到《流水三十章》，开始通过一个个板块，推演一个具体人的逻辑。1985年的文学革命，培养了一批新锐批评家，这批以《上海文学》为重镇聚集的娇子，1986的热门话题就是小说叙述学。小说的叙述态度，到了王安忆这里，表述为小说的“物质性”。创作《流水三十章》时，王安忆的觉悟已经是，如何通过一个简单动机，推演出一个命运结构，而其“物质性”，就如音乐中的调性、对位、变奏、复杂的和声，她开始用文字来寻找贝多芬《命运交响曲》的感觉了。

开头都是初生婴儿的视角，但《69届初中生》中的雯雯，一睁眼便在母亲温暖的乳房里，母亲是温暖的依靠。雯雯一出门就有阿宝阿姨呵护，弄堂口煎包子的山东爷爷都爱惜她，处处温馨。张达玲却在她哥哥不到一岁就出生，后面紧接着又有妹妹，所以，她的记忆是从晃荡的箩筐始。她从小就被奶妈带到了乡下，奶妈的乳房于她不是温暖的依靠，而是压迫，这就是她的命运符码。因为一生下就随奶妈到了乡下，她就是个多余人；因为没有雯雯那样安全的依靠，被孤立于外的她，在被排斥中对依靠的争取，就往往构成了畸形的不断压抑。

王安忆写张达玲成长道路上的每一步被唤醒，都是越来越深地领悟到世态炎凉。她先迟迟不会说话，奶妈就准备带她坐船去看医生。要去买船票时，汽笛与水波唤醒了她，于是她会说话了。汽笛与水波是她最

早的记忆，唤她回到上海，可她一回到上海，灯光炫目、人群拥挤，都在排斥她。家里已经各有其位置，兄弟姐妹已经构成了一个集体，她在这个集体之外。其实她完全可以委身而融入这个集体，可因从小就没有依靠的紧张，她就守着自己的自尊，孤傲在这集体之外，因乖而迕而舛。

王安忆比喻这个张达玲是，维护自己，就要“坚壁”自己，可又“没有一点材料”，于是，越孤傲越紧张。无法“坚壁”，没有遮蔽，感觉就如“裸体”。《杨乃武与小白菜》中，小白菜被脱光衣服滚钉板的情节，就成了她自虐的基础意象。

我读这部小说，感到张达玲成年路上遇到的每一人，都对她构成了节点。第一阶段，她上学了，本来，同龄人在同一起跑线，可王安忆偏偏让她上错班三天，回来后集体又已形成，她又变成一个孤立的，紧张维护过激自尊的个体。真是一步错，步步错。在这种孤单中，贫困家庭出身的郭秀菊向她伸出手，就成了她的依靠。无奈，家庭离异的郭秀菊先靠父亲给她的生活费、入不敷出后又靠借钱来维护虚荣心，成了“小骗子”，给了她畸形的友谊启蒙。然后，她又将见多识广的留级生陈茂当成暧昧的“哥哥”，在这依靠中获得了朦胧的性启蒙。一个阴雨的下午，并排坐在外公的小店里，他隔着裤兜摸了她，启迪了一个16岁少女的性本能，随后却逃之夭夭，再不回来。

第二阶段，青春期，她随哥哥的同学去插队，在哥哥的同学之外、又面对不堪的哥哥，又成为尴尬的个体。在青春期，龚国华启蒙了她虚伪的崇高感，她因他启蒙，在麦收动员中戕害自己，成了“放大刀”的“铁嘴”，龚国华却退缩回自己本来的小市民面貌。龚国华本为领袖，维系着虚伪的公共生活帷幕。这帷幕是被魏源生、齐小兰撕开的，王安忆给了魏源生她对上海小市民珠锱必较生活方式的典型思考：“精打细算，是为确保无论物资上还是精神上都收支平衡。”从腌鸡蛋开始的集体生活瓦解，是这部小说中写得最生动的章节。从龚国华、魏源

生、齐小兰，还有他哥哥身上，张达玲看到了卑微实惠的人本性，她选择独自留在知青点过年，在严酷中培养自己。

而成年的启蒙，则是在第二年，她自己回家，在除夕夜中更清晰意识到自己多余与无处可遁，意识到了更本质世俗的冷酷。而回乡奇异迷途在新婚之家借宿，她又在叫床声中完成了真正的身体自我觉醒。一边是现实展示清了它的本真，另一边是她自我也觉醒到了本真的模样，我感觉，王安忆要写的是，看清底层的本质后，一切见怪不怪了，她就能调整自己的呼吸，也进入世俗了。

王安忆说，这部小说中，几乎所有人物都有模糊或不模糊的真身，独张达玲是个没有真身的灵魂，她的逻辑推理过程因此显得有些沉闷。我觉得王安忆有点像写了一部人性的启示录。她说，张达玲这个名字，写着写着，就觉得非用此名不可。什么意思呢？玉音自玲琅，王安忆是要写她经三十年之迷茫，最终才听到清越之声？成年后，她在对男人的追随中，丧失自尊又错过了皇甫秋的爱情，尽管她心里已经有了他的温存。最后，外公通过她的嘴，将小店继承权给了弟弟，哥哥又占了亭子间，独有她面对搬到客堂里的父母，她在母亲的眼泪中才感到了怜悯与亲爱。小说中归结的说法是："体会和谙透了一个童话。"

《流水三十章》后，1989年，王安忆又在南京《钟山》上发表了中篇小说《岗上的世纪》，写女知青李小琴为换取招工名额，出卖给队长身体；队长占有了身体，却将名额给了他人；李小琴一怒之下，上门大哭大闹一场，到县城告队长奸污了自己。这是王安忆最直露写性爱的一篇小说。队长被抓走后，李小琴无颜面对乡亲，便隐居到最偏僻的岗上；队长靠关系，走了个过场释放后，找到了这里。《岗上的世纪》是指两人沉浸在肉体彼此启发的欢悦中七昼夜，开创了一个"极乐的世纪"。这是王安忆写得最大胆的小说，很少有女作家敢如此淋漓尽致写两个不对等躯体在性爱中的彼此磨砺，彼此成就，一点也不猥琐，一点都不污秽。《流水三十章》写压抑，这篇小说则写宣泄，明亮的宣泄。

整个八十年代，我感觉她是在不断尝试用各种方式，试探小说表达的各种边际。大约也没有一个作家，能在篇什之间，探索出这样的跨度。到《流水三十章》与《岗上的世纪》，已经很难分辨，哪里是王安忆的真性情了。

6

我感觉王安忆是通过不断阅读在提高自己。1994年，她在复旦大学开了一堂小说课，在文坛成为大家议论的一个话题。我感觉，开课是她在逼迫自己的理性分析能力。这门小说课共13讲，她从分辨“小说是什么”讲起，她说，小说是用现实材料构筑的一个心灵世界，一个神界。她的讲稿似乎当时在《小说界》连载，后来由复旦大学出版社出版，其中的经典分析体现出优秀的解读能力。

比如《巴黎圣母院》，她避开了雨果先描写愚人节格雷沃广场上的市井，甘果瓦与艾思米拉达、卡西莫多的出场，因为市井只是氛围非本体。她避开前两章交代的所有因果表象，居然能从第三卷圣母院建筑与历史的具体描写讲起，看到与第五章开头的联系。因为雨果在原序中就强调，圣母院是一座石头的建筑，一种历史文化积淀的岩层，因此，克罗德才是结构全局的最主要人物。第五章开头，国王乔装拜访克罗德，克罗德提供的认识论是，建筑是人类记录沉重记忆的结果，而印刷术的“这个”，终究要消灭建筑的“那个”。这看起来只是一种认识，其实是雨果原序中的题意：圣母院镌刻的“命运”，“变成鸟儿一样飞翔”的思想，才永远“无法灭绝”。

王安忆认为，好作品就像大房子，房间再多，只要找到其中一扇门，就能发现所有房间都连成一体。她将《巴黎圣母院》的人物分成三个界面：克罗德代表着第一个界面——权力层面，这个层面中的国王、

总督、法官、神职人员，掌握着表层社会秩序，克罗德是这一层的代表。雨果要写他与卡西莫多、艾思米拉达的关系。卡西莫多是他在圣母院里养大的，卡西莫多以丑陋唤醒了他的温情，这温情是善。艾思米拉达则以美貌，唤醒了他的情欲，这情欲的权势表达便是恶。克罗德的命运是他接近神界被塑造的，卡西莫多、艾思米拉达是第三个界面：神界。卡西莫多与圣母院融为了一体，其实是神祇，艾斯米拉达则是要烧毁凡俗的美神。艾思米拉达使克罗德废掉修炼了一生的神学，露出本质的虚伪；卡西莫多则在艾思米拉达被处死时认清了他的恶，将他推下了钟楼。

王安忆的认识，雨果是构筑了神界，通过神界与凡界的关系，以神界感人。卡西莫多与艾思米拉达在凡界是不可能相爱的，因为他们在美丑的两端，只有在神界才能结合在一起，神界之门一打开，就化为灰烬了。王安忆认为，他们在现实中就叫“爱情”。至于中间的第二层界面，艾斯米拉达表面所爱的弗比斯、她表面的丈夫甘果瓦，都不过是外在的情节契机。换一角度，也可认为，从弗比斯、甘果瓦到克罗德、卡西莫多，对艾思米拉达的爱构成着不同层次。凡间的爱，与神界比，都是渺小的。

同样，《呼啸山庄》中，王安忆看到，构成神界的是凯瑟琳与希刺克厉夫。她用弗吉尼亚·沃尔夫剖析这部小说，“我们，整个人类”、“你们，永恒的力量”的说法，“人类”指现实中的悲惨因果，“永恒”指凯瑟琳与希刺克厉夫构成的神界。这样看这部小说的结构，就是爱情之力“消灭肉体”的一个过程。

我们读这部小说，极易被那种令人毛骨悚然的因果，极端的彼此戕害所蒙蔽，不明白那是爱，恨的表象。艾米莉·勃朗特是以“我”——洛克伍德先生拜访呼啸山庄开始叙述，她先通过洛克伍德的视觉，写希刺克厉夫的阴沉，凯蒂的冷漠，哈里顿的粗鲁唐突，写洛克伍德从一家人的怪癖中意识到神秘氛围，然后由女仆耐莉开始讲述故事。讲述几近整

部小说，只剩下一年后洛克伍德重回山庄的一个尾声——希刺克厉夫完成了他对死亡的渴望，死了。之前，他就已买通教堂执事，在凯瑟琳身边给自己留下了墓穴，只待他下葬，就可把两边棺材板拉开，两人就能永远在一起了。耐莉的讲述，结尾，放羊的孩子已经看到他们了。王安忆非常感叹这部小说的结尾——它描写洛克伍德找到三块墓碑，中间凯瑟琳的已经让树丛埋了半截，埃德加有草皮与苔藓装点，希刺克厉夫还是光秃秃的。艾米莉·勃朗特让洛克伍德感叹：我真难以想象，这么平静的墓地底下，有不平静的睡眠。

将凯瑟琳与希刺克厉夫定为神界，凯瑟琳与埃德加错位婚姻带来的悲剧，希刺克厉夫一连串极端的报复行为，就都是表象了。弗吉尼亚·沃尔夫说，艾米莉·勃朗特体现着“一切才力中最罕见的才力”，这才力就是，挖掘出了“潜伏在人性幻象之下，并把这些幻象提升到宏伟壮丽境地的力”。也就是说，极端行为只不过是“人性幻象”。弗吉尼亚·沃尔夫所说的“宏伟壮丽”之力，在小说中是令人战栗的情节——凯瑟琳临终前在希刺克厉夫的怀里告诉他：“我现在心急火燎想逃到那个灿烂辉煌的世界里去，不是透过这颗疼痛的心的壁垒去渴望它。”他俩，彼此撕碎，彼此谋害。凯瑟琳对希刺克厉夫说：“我希望能抓住你，一直到我们俩都死了，我不关心你受了什么罪。”希刺克厉夫就在她下葬那晚去挖坟，要去打开棺盖时，听到了叹气声，“有实实在在的躯体在靠近他”，她就在他灵魂里，带着他回家了。希刺克厉夫最后的死亡过程，他显然看到了凯瑟琳，像是被光芒照亮了。这就是弗吉尼亚·沃尔夫所说，“能使生活摆脱对事实依赖”的“罕见的才力”。王安忆在这极致中感受到惊心动魄的力量，这无疑启发了她对“爱情”的理解。她说，有两类作家写爱情题材，“九类作家”热衷这题材，是为制造人生美梦。优秀作家非但不给人生造梦，还要粉碎人生美梦，爱情题材就非常有飞翔力。“要有足够力量，才能飞得特别高。”

相比较《巴黎圣母院》与《呼啸山庄》，《复活》是更平直的叙述。托尔斯泰一开始就写聂赫留多夫在陪审席上面对罪犯玛丝洛娃，他

要写这两人的纠葛，不同的原罪，写两人不同的觉悟与互相映照的自救复活之路，用的是按部就班特别笨重的线性叙述，写出分别代表贵族与贫民的两个复杂人物的心路历程。走过整个八十年代后，重新认识19世纪文学，在九十年代初，在一些优秀作家中是不约而同，只不过认识层面不同。王安忆的杰出认识是，她意识到，我们这代人八十年代如饥似渴、争先恐后阅读的二十世纪文学，其实多数是一个个期望标新立异的作家，以独特性取胜的特别的小说。这种特点突出的小说，其实易模仿，思想与形式的地盘一旦被占据，就要另辟蹊径。而雨果、巴尔扎克、托尔斯泰其实是没有特点的，越是好作家就越不具备特征性，它们不以特征性取胜，靠的是高度。她认识到，托尔斯泰用最朴拙的方法，呈示出“最巨大、坚实、坚固的”材料，就能构筑出“相距最远的此岸与彼岸”。

对她而言，这真是一次认真的功课，边认真积累笔记，她已经开始写《长恨歌》了。

7

《长恨歌》是王安忆的第六部长篇。她30岁时写完《69届初中生》，10年里勤勤恳恳，写了6部长篇。写《长恨歌》时，已经从容不迫、炉火纯青了。

《长恨歌》写一个沪上淑媛错位的40年，故事其实简单。王琦瑶，琦是美玉，宵朗之琦，能耀亮暗夜。瑶，“瑶华不琢，则耀夜之景不发”，也是美玉。冰雪态也称“瑶华”的。王安忆写这个王琦瑶非个体，她代表上海弄堂里曾经的小女儿情态，“这情态的名字就叫王琦瑶”。王安忆一开始就归结：上海弄堂因为有了她，才有了情味；因为了这情味，便有了痛楚；这情味一点点积累下来，在烟火气里，就有了弄堂的

感动。她通过这个群体写她所体会的上海，所以，第一章最后一节，在鸽子见证着飞过之后，才写到弄堂里，有点寒酸的闺阁中，在流言里生长起来的王琦瑶。这个王琦瑶的命运，从一开始就确定了的——“本是如花蕊一样纯洁娇嫩的闺阁，却做在这等嘈杂混淆的地方，能有什么样的遭际呢？”

王琦瑶其实是自尊的，矜持的，聪慧又善解人意的。这样一位小家碧玉的女子，王安忆给她红颜，却非简单是薄命。她虽一生都“妻不妻，妾不妾”，却不缺恩爱。她所爱人终不能成眷属，如康明逊。但与她，却也是情投意合的真爱，她生下他的孩子，也认可了他的“没办法”。她不爱程先生，却依赖了程先生一生的恩泽；耽误了程先生，却也回报了她的温存。什么是价值呢？非婚姻才有价值。由缘分说，程先生这半辈子，说是因为她王琦瑶，悲剧了一生也好；说是虽无婚姻实质，却与她王琦瑶在精神上相守了半辈子也好。如按“神界”的说法，他与王琦瑶，构成了所谓的“神界”吧？留给王琦瑶金条的李主任、邬桥送豆腐的少年阿二、“我什么事情也没有办法”的康明逊，甚至错着年代的那个“老克腊”，都不过是凡界性爱之种种，时过境迁，留下各自的刻痕而已。

我感觉这部小说的好处，就在于写王琦瑶一错再错、事事相舛中有悲凉感，却都以顺遇的态度。她觉得所遇都是避不掉的，觉得这悲凉本是人生该有的，也就没什么怨艾，就以温婉压了感伤。前两部中，程先生对王琦瑶、蒋丽莉对程先生；王琦瑶错过了程先生，回头来为何又错过；程先生错过了蒋丽莉，回过头来为何还错过；三角错位关系中彼此的相守与体贴，王安忆每一步都写得暖暖的。真正的悲惨她都不用厚重的笔墨——蒋丽莉临终抱着王琦瑶大哭一场，蒋丽莉说，“我这辈子都是你们害的，我真是太倒霉太倒霉了”，王琦瑶就说，“你说倒霉，我就更倒霉了”。一周后，蒋丽莉就死了。程先生是“文革”后被当作“特务”关了一个月，回到空落落的家，在月光与风的鼓励下，就跳楼了。王安忆甚至不交代王琦瑶如何应对他的死。王琦瑶自己，最终是被她女

儿的女友的男友错杀，悲剧起于李主任在“爱丽丝”公寓留给她“压底”的金条；而情景，则是40年前，她在电影厂试镜时就暗示过的。王安忆以《长恨歌》为篇名，王琦瑶是上海弄堂里的“春风桃李花开夜，秋雨梧桐叶落时”。

王安忆写这40年的一个个节点：抗战胜利，短暂平安氛围中的花样年华；1948年，在一个旧时代结束前被金屋藏娇；然后李主任突然就死了，她就到了桃花源般的邬桥，再回到上海，已经是50年代。50年代，王安忆将四人一桌的麻将、下午茶与围炉夜话都安排在1957年，浑然不觉窗外世界。那时在弄堂里，关起门，这样的隔世场景很多，马路上还都是活在旧时代中人。三年自然灾害，写的是“人人谈吃”、西餐店门前的排队、奶油蛋糕的香味，虽然配给的是有霉味的山芋干。这是我们这代人的典型记忆。“文革”，程先生的死轻巧就带过去了，然后，很快从薇薇的1976跳到王琦瑶身临舞场，恍惚当年重演的80年代。王安忆是有意对政治背景这么处理，来凸显王琦瑶的缘遇。第一部写她走出弄堂成了“三小姐”，第二部冷落回弄堂，第三部时光倒流，又错位为热闹的派对中心。我理解，程先生、蒋丽莉死后，康明逊、严师母翻过，第三部是为了要在灯火阑珊中，给这罗曼蒂克一个令人唏嘘的尾声。王安忆让自以为活在40年前的“老克腊”与王琦瑶还有一段忘年交，在夕照中让王琦瑶体会时光倒错，多少有点残酷。但若由着顺遇，本着“不扫人兴，不碍人事”的态度，王琦瑶完全可以有一种在悲凉中，守着她的“自知之明”，感人地谢幕。她说，“做女人太不由己了，女人有自己的自知之明，自己的可怜”，“自知之明”本是她之前所有生活的应对态度啊。不知为何王安忆却终要让她破掉几十年之守，要她抱出为“底”的那个雕花木盒，说“什么都给他，怎么就不能给她几年的时间”，硬要破掉她的自尊，让人看“这40年的罗曼蒂克竟是这么一个可怜的结局”。

王安忆写这40年，邬桥一章里，王琦瑶的外婆有一种很重要的认识——“长得好其实是骗人的，又骗的不是别人，正是自己。长得好，自己要不知道还好，几年一过，便蒙混过去了。可偏偏是在上海那地方，

都是争着抢着告诉你，唯恐你不知道。所以，不仅是自己骗自己，还是齐打伙地骗你，让你以为花好月圆，长聚不散，帮你一起做梦，人事皆非了，梦还做不醒”。顺这个认识，王琦瑶的错，便是被骗与自骗的结果。但我宁愿顺着暖暖的阅读感受，顺着她的缘与遇，去体会这40年扭曲中，她所凸显出的求与守，这求与守凸显出来，便是一个女人这40年的光荣。当然，反过来也可读作一场漫长春梦中自欺欺人的可怜，读作一种“拘泥不开的美”如何在凡界绽放中，被染上各种各样的颜色。一部好小说，提供一个开放的结构，从不同的门进去，本都是可以走通所有房间的。不同道路的交叉，才构成丰富的回味与感叹。

我特别喜欢王安忆在这部小说中的叙述。那样细致地写她对各种事情的认识，从容不迫与炉火纯青，就指她的叙述。她从弄堂、闺阁写到晚会、公寓、邬桥的桥与砧杵声，写得最有诗意是邬桥与送豆腐的少年。平安里的下午茶与围炉夜话，很有《红楼梦》那种淡淡日常中充满了韵味的写法。程先生与王琦瑶再相会，那种微妙的知会，则是最感人的。这一段就令人感觉到，人与人之间，其实是一种修行，所谓“修百年才能同舟，修千年方可共枕”。这是王琦瑶对“老克腊”说的话。

王安忆连载这部长篇小说的时候，我已经准备接手《三联生活周刊》了。对我而言，空闲期也就从此结束了。

莫言：在深海里响亮沉重地呼吸



1

莫言是笔名，真名管谟业。谟是谋略，也是谋国事的一种文体。莫言21岁离开高密，到烟台黄县当兵；24岁调到保定，任政治文化教员；保定成了他创作的摇篮，他最早的小说都发表在保定市的《莲池》上。八十年代，千千万青年都拥挤在文学的小道上，通过文学改变命运。那时省、地市的文学刊物都办得风生水起，保定有孙犁、梁斌、徐光耀这

样的大作家坐镇，《莲池》当时的影响不低于河北省刊《长城》。莫言一开始写作就用了这个笔名，莫是否定，但莫不仅通谟，还通寂寞的寞、广漠的漠，所以，不管有意无意，这个笔名其实包含着很多内涵。莫言告诉我，他1988年专门打报告申请，这已是他的正式名字了。

我因为中篇小说《透明的红萝卜》认识的莫言，那已经是1985年了。他最早，1981年发表在《莲池》上的第一篇小说叫《春夜雨霏霏》，第一人称，以一个农村新媳妇的身份，在春雨缠绵之夜，向守岛部队的丈夫表达思念之情。1982年发表的第二篇小说《丑兵》，接近一点他自己了。他曾说，因从小就有人说他长得丑，他曾为此自卑过。这篇小说还以第一人称，选了一个“我”自责于丑兵的回忆角度。小说里有一点细节可能是他自己的经历，但这两篇习作其实都没找到一个能很好表达他自身的方法，却已实在令部队看到了他的才华。他因此提了干，正排职教员，行政23级，不用转业了，在当时极属不易。

紧接着，1983年在《莲池》上发表的第四篇小说《民间音乐》，彻底改变了他的命运。这篇小说的结构很像美国作家麦卡勒斯的《伤心咖啡馆之歌》：小镇，晚上突然来了个驼子，自称是爱密利亚小姐的亲戚，进了爱密利亚小姐的铺子，挑逗了全镇人的好奇心，于是爱密利亚的咖啡馆就迎合大家的好奇，热闹地开张了。莫言改变这个结构，加上与突出了音乐：晚上来到小镇的是求留宿的流浪瞎子，开茉莉花酒店的离婚、单身的花茉莉收留了他，引发了人们的窥视欲。瞎子以他的箫与二胡，给花茉莉带来了生意。情节发展，没有《伤心咖啡馆之歌》中爱密利亚小姐的前夫马文·马西出狱后对驼子的蛊惑。花茉莉的前夫是县政府里一个小白脸科长，他没来搅乱花茉莉与瞎子的生活，瞎子最后是在花茉莉主动表达衷情后，默默离开走了，留下了失落与惆怅。

这篇小说帮助莫言离开了保定。它先得到荷花淀派创始人孙犁老先生的赞赏，时解放军艺术学院组建文学系，正招收第一届学员，莫言就带着这篇小说与孙犁的评论，到北京报名。但已经过了报名期限，这就

有了徐怀中慧眼识良马的故事。徐怀中应该是原五十年代西南军区，公刘、白桦，那一拨作家中的一员，他最早在五十年代写的一部长篇小说叫《我们播种爱情》，改革开放后写的影响最大的一个短篇，是描写中越自卫反击战的《西线轶事》。徐怀中对于莫言的重要性，不仅是赏识，更重要的是保护。因为莫言在军旅文学中的出现，具有很强烈的颠覆性，其对现实生活的态度，与军旅本应有的色调是那样格格不入。如果不是徐怀中力挺，莫言顶起巨石的成长几无可能。因此，莫言获诺奖后，我曾写文章说，莫言的幸运是遇到了徐怀中。

军艺这个班当时有35人，4人一个寝室，往往用蚊帐隔出一个个自在的空间，走进每一个寝室，都像进了迷宫。莫言是与东海舰队的崔京生、原成都军区的施放在一个寝室。崔京生是我的老相识，他说，莫言的《透明的红萝卜》其实是逼出来的。他们这个班，当时名气最响的是原济南军区的李存葆，《高山下的花环》的作者。开学不久，李存葆又在《昆仑》杂志发表了他的中篇小说《山中，那十九座坟茔》，当时要在班上开一个座谈会。在会上一片赞扬声中，独莫言坦率、尖刻地唱了反调。他说，在这部作品中，他闻到了“一种连队小报油墨的芳香”。这当然引来了众多反驳声，亦令徐怀中意外。崔京生说，李存葆当时脸上都挂不住了，他自嘲说，“看来，我还真要从ABC开始学起了”。

轻视人家，你又能写出什么呢？《透明的红萝卜》其实是在这样的压力下写出来的。崔京生说，因为“那时候莫言什么都没有”，他要以一部作品来“争一种东西”。这小说，莫言说，草稿只写了三天，誊清用了四天。

《透明的红萝卜》的篇名是徐怀中改的，原来叫《金色的红萝卜》。徐怀中将小说推荐给冯牧，冯牧在西南军区当过文化部长，是他的老上级。冯牧读后也推崇，这小说就发表在1985年第二期《中国作家》上，发表后专门开了座谈会，真有一下子耀亮整个文坛的感觉。我后来才知道，创作冲动其实源于莫言儿时随石匠打石头、铁匠打铁、偷

萝卜、小小年纪就被侮辱的悲凉烙印。它当时在文坛形成的轰动效应，是因太强烈的表意能力：那个长长脖子上挑着一个大脑袋，从头到尾都不说一句话，全身都像煤块一样泛出黑亮光泽的黑娃；以及被铁匠房的炉火映成青蓝色的铁砧上，被火光舔熟的那个晶莹透明，泛出金色光芒的萝卜，感觉太强烈了。那萝卜飞出去，就划出一道漂亮的金色的弧线。在那个前卫作家刚开始意识到意象对于艺术之作用的年代里，它真构成了一种炫目的，甚至令人震惊的效果——在1985年，还没人能将意象表达出这样一种凹凸感夸张的油画般的感觉。

这小说其实只写了黑娃一个人物，那个怜悯他、爱护他，嘴上有"金黄色茸毛"的菊子；那对因都爱恋菊子而决斗的猥琐的小石匠与小铁匠；还有也不言语，被火光耀亮的老铁匠和那个监工头般絮叨的刘副主任，都是黑娃的衬托。我至今仍认为，这是莫言写得最好的中篇，它好在炉火与红萝卜强烈的意象背后，这样一个孩子身上那种刻骨的孤独。他孑孓独行，摇摇晃晃地担水，鼓着瘦弱的胸脯拉风箱，手掌冒烟捡起刚淬火的铁钻，以一种倔强孤傲默默迎向被践踏。我觉得这小说的强悍，是莫言将自己的孤傲赋予了黑娃，或者说，黑娃就曾是他自己。这个黑娃，似乎压根儿就是与田野里蚂蚱、秋虫、栖居鸣唱的鸟与河滩里的鸭子相伴为生的。最后他钻进了那片黄麻地，"像一条鱼儿游进了大海"，那里才是残酷的人类世界之外，他的避身之地。这种悲凉牵动人心。

这是莫言第一次真正用文字回到他的高密故乡，回到紫穗槐环抱的河滩地，回到密簇簇黄麻地里蚂蚱剪动翅膀的声音。小说中写黑娃趟在温柔的河水里，两腿间像有无数鱼嘴在吻他，故乡的风似乎一下就把他的才华激发出来，给他的写作构成了可徜徉的无限可能性。从这篇小说始，莫言真正找到了可用文字表达他傲骨的足够自信，它确实通向一条令人刮目相看之路。其实，它不构成对李存葆式道路的挑战，却构成了实质的分道扬镳。这其实是一条叛逆之路，尽管背后有徐怀中、冯牧、王蒙的支持，但莫言顺这条路走下去，势必就走向越来越独孤，越来越

离群索居。

这条路，我们自称为“纯文学”。

2

莫言紧接《透明红萝卜》写的中篇是《球状闪电》。球状闪电俗称“滚地雷”，是落在地上滚动的火球。我上中学时，就有这滚地雷落在球场上，劈死了一个学生。它被称为“天殛”，莫言以它为意象。这篇小说的技巧有长足的进步，选用自由的人称转换，一开始用第三人称“他”——“蝈蝈”看到球状闪电进屋，被他女儿踢了一脚，就爆炸了。他像“羽毛一样飞起来”，就来到童年尿炕的时代，沮丧地躺在秋天的苇田里，人称就转换成我：父亲带我去看病，关先生让我摘根扁豆喂蝈蝈，见到一个笑容像“热熨斗”一样的老太太。“我”吃了关先生三帖药，就治好了病，在中学里与毛校长的女儿毛艳相识，但高考时，尿迫感又使“我”连续落榜。当“我”成为农民走进苇丛时，人称又回到了“他”——“他”想到毛艳，她已经成为农学院的学生；然后她，茧儿，带着水红色的诱惑来到“他”面前。以“他”的视觉看茧儿，茧儿是“你”，然后“他”就踩到刺猬，变成了刺猬的视角，看到媒婆提亲，看到他们入了洞房。

小说中，“他”不甘接受与茧儿成婚的现实，去烧酒铺喝酒，又转为第一人称“我”，在酒铺里看到身上粘满了羽毛要“飞”的老头。莫言说，他们村确实有一个修仙入魔的人，经常在身上粘满羽毛，在身体周围烧纸念“飞起来了”，这是老头的原型。“我”在酒铺里被熏染，回家打了茧儿，方知她已经怀孕，在面对她怀孕的裸体时，才有了“爱人”的感觉。这是因为，孩子变成了一根生命的纽带。然后，又变成奶牛的视角，看到毛艳登场。毛艳穿着牛仔裤与网球鞋走来，怂恿“蝈蝈”贷款养牛。毛

艳走进蝈蝈的生活，那个粘满羽毛的老头就又出现了。随后的第一人称“我”，先转为女儿蛐蛐的视角，后转为茧儿的视角。女儿看到父母的不睦，茧儿看丈夫与毛艳，感觉“好像我的丈夫是她的丈夫，我的女儿是她的女儿”。再转到第三人称，“蝈蝈”的父母到河边，见儿子与毛艳在河中嬉水。最后的结尾是隐晦的：雨后四道彩虹，那个粘羽毛的老头掉了下来，似乎隐喻着插翅难飞。但毛艳扎着红头巾，开着天蓝色的摩托而来，蝈蝈就醒了。最后是女儿蛐蛐像鸟儿一样飞了，似乎意味着纽带挣脱——毛艳端着照相机，嘴里发出鸟的叫声。

这小说里的雷殛、刺猬、想飞的老头，我以为都构成了象征。

《球状闪电》后，他就给我写了《爆炸》。1985年的我刚被王蒙破格提拔为《人民文学》小说编辑室的副主任，副处，可谓春风得意、年轻气盛。我当时狂妄说，我只关注一流作家，因此，骑着自行车一次次跑魏公村，一到军艺，就直奔莫言的屋子。莫言回忆这个中篇的创作过程说，其构思是与看安东尼奥尼的影片《放大》有关，《放大》的结尾是无声的网球，这使他领略到：“没有声音有时候是最大的声音。”而我只记得他当时对我说：“我给你一篇写得更大胆的小说。”

他给我的是抄写得特别干净的稿子：用军艺那种16开500字薄薄的绿格大稿纸，每一字都写得方方正正，字体扁而几乎一致，其间几乎没有涂改，一如他永远整洁的床铺。偶尔增加的句子，都会清楚地标示。莫言是极注重整洁的，我记忆中，他朴素着一直是穿衬衫的样子，很少穿军装，天冷就加件夹克。他的谈吐，有时是拘谨的。我注意到，他抽烟时，拿烟的姿势有些夸张，几根手指都会优雅地翘起来。崔京生告诉我，他写作停下思考时，除了抽烟，还会用一把已经磨得亮亮的小梳子，梳理其实并不多的头发。

我觉得，《爆炸》与《球状闪电》有关，继续表达情感无奈与乡村的压力。小说开头，莫言写“父亲的手缓慢地抬起来，在肩膀上方停留了三秒钟，然后用力一挥，响亮地打在我的左腮上。父亲的手上满是棱

角，沾满成熟小麦的焦香和麦秸的苦涩。六十年劳动赋予父亲的手以沉重的力量与崇高的尊严，它落到我脸上，发出重浊的声音，犹如气球爆炸”。慢动作般写这记耳光，我记得洋洋洒洒写了三页稿纸。这是家庭压力的象征。这小说，表面只是写“我”回乡，带妻子去做计划生育结扎的一个过程。场景只是从打麦场走过河道，再从河道走到卫生所，卫生所里有人待产，只一个床位，于是就写一个孩子的出生与另一个孩子的离去。背后却交织着很复杂的内容：被城市影响与牵扯的“我”，对这片生养他、无法离弃的土地，对支持农事的辛劳糟糠之妻、年迈固执可怜的父母的愧疚，以及陷在“阴差阳错”中的彼此多舛。小说就精彩在这种舛突构成的五味杂陈，“我”这样感叹：“妻子认为她和李二嫂（吕剧《李二嫂改嫁》中的年轻寡妇）一样命苦，我认为我比她还要命苦，父母认为他们比我们还要苦。”

这小说表面看没故事，莫言在1985年的姿态，就是要逆那些一环环讲线性故事的方法。他说：“没有故事就是最好的故事。”他以大量触觉鲜明的感觉支持绵密的叙述，他写麦秸在阳光下爆响，到处都反射着光线，使“所有颜色失去颜色”；写“尖锐的麦芒上生着刺毛，阳光给它们动力，它们互相摩擦，沙拉拉响”；将蝉噪喻为“爆竹的裂片，碎片像雪片在空中浮游”。色泽、音响、味觉如霰扑面而来，真是想象力恣肆。莫言的强大，就在他这种非凡的叙述繁衍力，我称它为“令人恐惧的发酵能力”。在1985年，他的才华就像冲决了闸门那样激扬迸射，飞珠溅玉，似乎只需一个意象繁衍，一部几万字的中篇小说，就如舒展地吐出一口长气而已。

这小说中飞行训练的飞机、众人围捕的火狐，在当时看，像累赘的旁枝。但因已经意识到这是他的叙述特色，幸好能坚持未做任何删改，王蒙又将它放到了头条。编辑部当时有很多反对声，都认为它写得冗杂噜苏。后来仔细感觉，其实它们正是爆炸意象的构成部分。飞机与“我”最后给女儿吹出的气球，与《球状闪电》里那个粘羽毛的老头一样，应该都意味着飞。而火狐狸与那辆冲撞的红色摩托车的暗喻，显然

与“我”的心魔有关。“我”的心冀望自由飞翔，地面的磁力又牢牢吸附于“他”。

那时我已经感觉到莫言强大的心力。缺少强大心力，是难以天马行空，吹气般就把这样长度的叙述洋洋洒洒到游刃有余的。《爆炸》后，他写了个短篇《枯河》，只写一个孩子，一个烟雾漫漫的月夜与村里那棵最高的白杨树。那个小女孩让他上树折一根杈，树杈掉下来，砸了女孩，他被殴打致死。最后莫言要强调的意象是，当太阳升起，人们看到的是他布满阳光、布满伤痕的屁股。这样一个短篇，一晚上，一气呵成。那时他的最高速度是一天能写一万字，他借了一间教员宿舍，晚上在大家睡觉前夹着书本稿子出去，天亮再毫无倦意地回来。他由此是军艺稿纸的最大消耗者。军艺当时每人的稿纸分配是有数的，他过多的消耗，只能通过他好友刘毅然去要。刘毅然后来写《摇滚青年》成名，当时是文学系影像课的教师。刘毅然的作用，不仅是让战友们能多看些最棒的欧洲电影，且他当时温馨的家是莫言这帮朋友不时吃顿红烧肉，快乐地喝顿大酒的闹腾之地。

3

那时约稿叫“订货”。一个优秀作家“井喷”后，就像一块储量丰富的油气田，我就会紧盯他的下一个。八十年代，我是一个勤劳的编辑，我会骑着自行车一趟趟跑我守护的所有“油田”。红高粱系列是《爆炸》发表后，莫言告诉我的想法。那时的背景是“寻根”，很多作家都开始寻找自己的福克纳“约克纳帕塔法郡”，莫言的兴趣则是重写传奇。他说，他的高密家乡的大片高粱地，为精彩的土匪传奇提供了条件。我理解，他在意象表达尝试到极点的兴奋之后，要尝试故事能写到什么程度，“我也给你们玩玩”了。莫言的表面是，嘴角下垂，眼睛眯起，自然就是很

温和的笑模样。在内里，则有一种潜藏着的藐视与强大的高傲。他说话是慢声细语的，但有时，偶尔，会在细语中表达出切齿之声。他很不屑那种轻薄的叙述的游戏。

当时我与他已经建立了信任，这信任建立在对他的创作追求的理解与赞赏上。他答应这个系列第一篇写完了一定先给我看，也就算先订了货。

《红高粱》的发表本身也还有传奇。当初各大编辑部间开始抢稿，动用各种手段，各种抢稿故事无奇不有，但还没到九十年代公然叫价、高价优先的竞争时代。莫言动笔后，我过些天就会去魏公村，问问他写得怎样，也不敢多催，怕催急了不从容。过些日子再去，问他写完没有，他说，刚写完，但被《十月》的张守仁拿走了。我一下就急了，问他，我们事先说好的，你怎能写完就给他了呢？他无辜说，我亦没办法，刚写完他就到了。他说想看，坐在那儿看了就一定要拿走，那么好的人，我没办法拒绝。我当时气盛啊，我就对莫言说，那你现在就给张守仁打电话，你的态度必须明确。然后，我就打电话给张先生，我说，老张，您是前辈了，这稿子是莫言说好给《人民文学》的，您怎能就拿走了呢？文学界如都这样，还有信义吗？请您马上把稿子退给我。张守仁先生是《十月》创始人之一，一个优秀的前辈，现在想，当初的我是狂妄不顾一切。也亏得张先生雅量，他在电话里静听，没有分辩，过了两天就把稿子寄还我了。现在回想这一幕，我的眼前浮现的，都是后来与他相遇，张先生嘴角那种宽厚的笑。

《红高粱》由此发表在1986年第三期《人民文学》上。小说以第一人称“我”叙述“我父亲”、“我奶奶”与“余司令”，这样可以突出主观感受，更重要是以主观感受超越情节。情节从14岁的“我父亲”跟着余司令的队伍去伏击日本汽车队始，但结尾才用三节篇幅浓墨重彩写伏击。第一节先用整整一节写高粱地这个传奇发生地的意象，他形容八月深秋，“无边无际的高粱红成洸洋的海洋”，然后写高粱地里的雾气，写天

地间弥漫着高粱的红色粉末。洸是水光，洸洋是水无涯际，正是莫言对高粱地这样动人的描写感动了张艺谋，也使他以后的电影里，再离不开这种繁茂的鲜绿了。

结构上，莫言是先从罗汉大爷写起，写“我奶奶”与他暧昧的悬念，写罗汉大爷本可轻松逃脱劳役，却因他家的骡子而被打成血肉模糊，然后大义凛然地被凌迟。中段才写“我奶奶”被颠轿，余占鳌制伏了劫路者，却有意不写余占鳌如何成了“我爷爷”，反而插出来一个说“大英雄自风流”，昂首阔步走过余占鳌从背后射来枪弹的任副官。最后，才集中写那段“我奶奶”回娘家路上，与余占鳌荡气回肠的野合，写酣畅淋漓的悲壮结尾。这个叙述结构很显示莫言的大气：罗汉的凛然，“我奶奶”在被劫时大大方方跨过轿杆，站在矢车菊里烂漫的笑，甚至任副官头也不回同样凛然地走，都是为最后三节作铺垫。他要在“我奶奶”死前，才写她与余占鳌野合时，“炽目的阳光在高粱缝隙里交叉扫射”的感觉，这阳光与鲜血迸射染红高粱的结尾整合，他追求的是“大沟壑、大抱负、大气象”，情节只是气垫。

《红高粱》是莫言创作的第二个台阶，一发表就好评如潮。张艺谋打算将它改成电影是1987年秋的事，那时他在帮吴天明拍《老井》，演主角。牵线的是影协的罗雪莹，因为莫言自己不愿改剧本，就请影协研究室的陈剑雨与我合作。陈剑雨是我在《人民文学》的同事向前的丈夫，他们的女儿，就是现在鼎鼎大名的雕塑家向京。张艺谋的习惯是先侃剧本，在我当时白家庄二十多平方米的家里，张艺谋一次次从《老井》的外景地赶来，盘腿坐在我家沙发上，人精瘦，两眼放光，聊到兴奋处常常忘乎所以，眉飞色舞。他太喜欢小说中余占鳌分开密集的高粱，直泻下来的光束照耀着“我奶奶”，“四面八方都响着高粱生长的声音”这样的描述了。当时聊得最激动的是有关高粱的诗意表达，张艺谋那时很推崇日本一个导演一部拍芦苇的片子，我们一起用我家的录像机看过那片子，那种暗暗的光，风吹芦苇柔软摆动的绿美极了。张艺谋说，最后打仗的戏必须简化，“因为没有好的烟火师，八一厂就那些

人，就那么几个炸点，绝对拍不出壮观的场面”。所以，一定要有大片大片，漫山遍野的高粱。我记得，罗汉凌迟怎么表现，当初讨论很多。谈得最激动是，罗汉死后，要让日本骑兵拉着石碾，把漫山遍野的高粱全部碾成绿泥。然后，大雨倾盆，太阳出来的时候，那些被碾倒的残缺的高粱红了，那首歌唱起：“高粱红了，高粱红了，东洋鬼子来了，国破了，家亡了……”这是小说里任副官教唱的歌。

但张艺谋后来到高密、东北、内蒙古去找外景地，走了一圈回来说，真是到处都找不到莫言小说中那种高粱的感觉，哪里还有那样大片大片，又高又密的高粱呢？不用说，大场景于是被否定了。据说，他最后在高密，只种了几十亩的高粱，只能拍局部的感觉。这部电影的投资，据说只有八十万。那是张艺谋的创业期。八十万，现在想，真是不可思议。

《红高粱》的剧本，我写的是初稿，写完后交给陈剑雨，由他根据电影的要求修饰为二稿。我还清晰记得给陈剑雨送稿那天是雪后，白天下完雪融化，到晚上路上都是冰，天极冷。我从白家庄骑车到陈剑雨住的和平里，自行车不断在冰缝里滑来滑去，随时都可能摔倒，却又不倒，那是什么样的岁月啊。现在，陈剑雨也已经过世几年了，他曾回到他的家乡福建，当过福建电影制片厂的厂长，以吴子牛为导演，拍过一部《桐柏英雄》，获过奖。他的肝一直不好，后来得的是肝癌。

我们弄完剧本后交给张艺谋，等他的分镜头剧本出来，刚开始片名叫《九九青杀口》，将颠轿、野合、最后杀鬼子都纽结到这里，突出传奇背后的神秘性。野合的地点，莫言小说中叫蛤蟆沟。等后来再到影协看样片，片名回到了《红高粱》，放大了传奇中那种洒脱的精神面貌，把颠轿、野合拍得那么豪放而有诗意，整体节奏又那么漂亮。那时张艺谋也是激情四射，才华横溢。电影《红高粱》应该是把莫言引向西方的一座坚实的桥梁吧。

4

《红高粱》之后，莫言给我的第三篇小说，就是洋洋洒洒七万字的中篇《欢乐》。从《爆炸》、《红高粱》到《欢乐》，那时的莫言真是，每次给新稿都能震撼到我。

《欢乐》在那时候出现，现在看也是不可思议的。这个恣肆至极的中篇改为第二人称“你”，“永乐”，一个生长在贫困家庭，要挣脱农村不得，在咒骂与嘲弄声中毫无自尊，连续几年的落榜生，浸透了一个农村孩子想要挣脱那种环境无助的悲凉。高考、复读，当然不是莫言的经历，他1976年就当了兵。但他写那些形形色色的老师与那个无所适从、紧张局促，经常转不动脑筋的齐文栋，真的太入骨了，以致我在当时，真误以为写的就是他自己。

这篇小说的结构，其实就是“你”走出“苍茫疲惫”的家门，走过斑驳的秋野，在暮色中走进那片黄麻花地，在鱼翠翠的坟头上喝农药自杀的一个过程。八十年代，用农药告别贫困乡村的迷惘青春比比皆是。这小说甚至不分章节，像是大幅泼墨，其中涉及的情节，其实只有“你”念念不忘的鱼翠翠死后的凄苦殡葬，她也是喝了农药；一次大堵车中慌乱赶考中的呕吐；然后就是在“冬妮娅”家里，见到为其补习费沿途乞讨的母亲；这是压倒他脆弱的羞愧心的最后一根稻草。小说通篇是写压迫感，田野里的绿色，从一开始就被写成“溷浊的藏污纳垢的大本营”，它弥漫着给母猪配种的精液、淤泥里泥鳅黏稠的气息。从泥鳅写到青蛙、蛤蟆、跳蚤、苍蝇，辣椒成了凝固的血泪，黄麻花成了血蝴蝶，醒目之绿成了肮脏的象征。它完全颠覆了美学原则，描述母亲像泄了气的破皮球一样的乳房，弓一样的肋骨，吹出绿色气流的破烂不堪的嘴。鱼翠翠袒示的，本是美好的乳房，成了“滑溜溜的，像涂了一层油的玻璃球体”。母亲的阴毛成为跳蚤藏身之处，跳蚤甚至爬进了母亲的阴道。在莫言的每一篇小说中，“金黄色茸毛”总是一种神秘、美好的描写，它从菊子的

嘴角，女护士的胳膊，班主任的腋下，到了母亲的阴毛，人们就无法容忍了。这是在《红高粱》罗汉剥皮的残酷描写后，莫言在感官描述上的进一步放肆，他要回到鱼翠翠、齐文栋的视角，写真实的农村贫困，写匍匐在尘土泥泞中“下人”的艰辛与悲哀，他要用极端的真实颠覆那虚伪的、抒情诗般的所谓美好。他将绿色写成“扎眼的电焊火花”，所谓“欢乐”，先是六六粉在令人仇恨的绿色中扫射的快感，最后用了三千多字写死亡，写“一千个兴奋思想在胃肠中碰撞”，写头发如豆秸般燃烧，然后，父亲牵着他的手，他自母亲的光明通道，获得了彻底的解放。

这篇小说的叙述，将各种具象杂糅，有人说它是“意识流”，莫言用悲苦写欢乐，这“你”一直以一种茫然的无助，被裹挟在无法自主的泥泞人生中。表达得感人的是悲愧——无论是对白发飘拂的母亲，岁月压榨成萎靡的哥哥，还是浸泡在泥水里的鱼翠翠。但这悲愧的表达，依然是木然，莫言甚至没表达无奈。小说中借那个精神错乱的复员军人高大同怒骂虚伪，莫言是要借他的文字能力，回到真实而有密度、有质感的乡村。他觉得，这丑陋与苦难中，才有真实的体温。

这篇小说后附了一篇中学生作文《我的母亲和他的小鸡》，耐人寻味。故事大体是，村上每年有人来卖鸡，乡民可赊账，等鸡长大了再收钱。母亲养的鸡误食了药老鼠的谷粒，“我”出主意说，“切开鸡嗉子，把毒麦粒挤出来就好了”。生活中，这应该不可能，但小说中，八只鸡做了手术，第三天就恢复如初了。莫言大概想强调，作文与现实之差别。

1987年5月，因为山东苍山县发生的蒜苔事件，促使莫言放下正在创作的家族故事，用了三十多天，就奋笔写出他的第一部28万长篇《天堂蒜薹之歌》，发表在这年年底的《十月》上。

农民因信息闭塞，盲目扩大种植面积；地方官不关心民生，致使有限市场蜂拥进无限农产品的悲剧，至今仍屡屡发生。1987年的苍山，蒜薹产量飙升，上市时物流堵塞，县里冷库无法应付收购，致使每斤价格

跌到5分都卖不出去，愤怒的菜农因此砸抢了县委大楼。莫言以此事件为背景，创作的这部小说，是一部悲愤之作。他以天堂县瞎子张扣鸣不平的《天堂蒜薹之歌》为每一章的引子，小说开头，唱词描写农民将改变命运的期望都寄托在大蒜上。小说结尾，唱词是“十路警察齐出动，逮捕了百姓九十三。死的死，判的判，老百姓何日见青天”。唱完，他就横尸街头了。

这部小说1988年由作家出版社出版时，莫言在卷首写道——

> 小说家总是想远离政治，小说却自己逼近了政治。小说家总是想关心“人的命运”，却忘了关心自己的命运。这就是他们的悲剧所在。

我感觉是，因此事件，这部小说，触动莫言走出自我，确立了自己以后的写作立场。他说，“其实也没有想到要替农民说话，因为我本身就是农民”。自此，他的身份，就不再是那个离开农村，进了城市再回乡的军官了。

这部小说中其实只交替写了高羊与高马两个人物：高羊从一开始就成为被捕的当事人，因他被汹涌的人流裹挟进大楼，正好进了县长办公室，砸碎了花盆鱼缸窗玻璃。高马是因当场喊了蛊惑人心的口号。谨小慎微了一辈子的地主的儿子高羊，与本已要提干、见过世面的复员军人高马，这两个人物对照出两种乡村小人物的命运。小说基本是一章写高羊被捕入狱的现在时，一章写高马悲惨命运的过去时。高马的厄运是因爱上了已经被换了亲的金菊，换亲是因贫困。高马认为《婚姻法》就可以保护他们的自由恋爱，没想到一个小小的乡政府民政助理，就可以决定他的命运。一切法律，在乡村现实中都不堪一击。他与金菊有了娃，本已经定好，交一万元就可成家的，偏又遇到蒜薹卖不出去。小说里这一家人的命运，真是集中了所有惨痛：金菊的父亲随高羊去卖蒜薹，蒜薹卖不出去，老汉在回家路上又被书记的车撞死。老汉冤死讨不到说

法，金菊的母亲就随闹事人群，点火烧了县长办公室的窗帘，也被捕，高马被通缉，金菊就怀着孩子自尽了。金菊死前与腹中孩子的对话令人唏嘘，死后她还给哥哥卖掉，挖出尸骨去圆阴亲，这彻底毁掉了高马的生存意志，促使他最后迎向太阳狂奔死亡。这当然是极端夸张的悲剧，但想想，八十年代甚至当今，与权势比，无权无势草民的命运是那么轻薄，又确是事实。莫言只不过是把这事实集中到这样两个家庭，集中了，就强烈了，夸张了。

问题是：这样的夸张，是不是“源于生活，高于生活”？小说显然不能与生活画等号，它是小说家体会生活的成果。既不是生活本身，该不该以生活本身为参照、评判标准呢？能写“高于生活”的阳光夺目，能不能写“高于生活”的阴霾苍凉呢？这些问题，大概至今也讨论不清。

5

此后，莫言写了同样恣肆的《红蝗》，赶在反“自由化”的档口，遭严厉批判。这应该是莫言遭遇的第一拨乱棍。我记得有文章谴责他，居然堂而皇之歌颂本是污浊的大便，“审丑”就从那时起，成为批判他的路标。其实，“高密东北乡人大便时，一般都能体验到摩擦粘膜的幸福感”，小说对四大爷蹲在春天麦田里出大恭的描写，百灵鸟在高空呼哨，满目新绿颜色，鹧鸪双飞，一点都没有污秽。莫言是对比在城里“如刀刮竹般大便的痛苦”，来形容高密东北乡大便“纤维丰富”的，大便当然也是乡情的一部分，却也实际挑战了读者已经固化的审美。我还记得《人民文学》编辑部会上，对莫言喻大便为“进口香蕉”的变了声的愤慨。他们不会体悟莫言所说的，“他们踩着草地，就像踩着我的胸脯”，当然就不能接受排泄中也有情感。

《红蝗》其实就是用第一人称“我”，写“荒荒油云、寥寥长

风”、“真力弥满、万象在旁”雄放的乡情，红蝗是载体。我一直觉得，一个作家的才华是不能围堰阻挡的，阻止，就将可能性都扼杀了。从这个角度，真得感谢纵容了莫言“飞流直下三千尺”放肆奔泻的这三十年，它构成了中国文学的黄金时代。

莫言写蝗灾，先写无数小蚂蚱像“牛粪”团在一起，其膨胀如“昙花开放”，如“蘑菇云”爆破，就引来千点万点弹雨，溅起尘土，四处扫射。飞蝗如毛茸茸的厚云，掠过大地，潮水般汹涌，一浪浪滚成一条无数虫团结的巨龙，被阳光射上闪光的蓝色鳞片。它渡河而去，满河的虹光；上了岸，沾水的龙身就像镀了一层银——多了不起的想象力！没人能这样放肆、无节制地宣泄自己的才华。现在回头看，这放肆真备感珍贵。

这小说开头写那个打“我”耳光的黑衣女子、守画眉的老头，猥琐的教授与他的情人学生，都为了衬托高密东北乡的雄放，一点都不随意。“我”随蝗灾，是走回家园的一个过程。这雄放最朴素、最直接的表现，就是性。小说开头那个黑衣女子及教授，都为用来对比锔锅匠与四老妈、四老爷与小媳妇、四老爷与九老爷的性态度。性是人的原欲，莫言喻女性生殖器是生命之船，男性生殖器是船上的桅杆，四老爷喜欢上穿红衣的小媳妇，四老妈喜欢上锔锅匠；九老爷既喜欢四老妈，又喜欢小媳妇；莫言回到乡村最质朴的男女关系，讴歌坦荡，鞭笞蝇营狗苟的虚伪。他写被休的四老妈一节，写她在明亮的阳光下，“翘起的奶头几乎戳到九老爷的眼睛上”；写她对四老爷、九老爷的傲慢鄙视；写她挂着那两只大鞋，挺胸骑驴穿村而过，鞋就像“光荣的徽章”；写得太光彩夺目了。遗憾的是，她最后被子弹击中的场景，又回到《红高粱》里“我奶奶的感觉”了。

还是那个老问题：既是人的原欲与原罪，性的诱惑与道德的冲突能否坦荡直面？我感觉，莫言小说中，在阳光下朴素的性，并不沾染肮脏尘土。

这个中篇后来变成他系列小说《食草家族》的第一章，“食草”是莫言在《红高粱》系列后，进一层对家族叙述的思考。高密东北乡人口中嚼着茅草根，不嚼，牙齿就会变黄变脏；而原始欲望构成着红色淤泥、红色沼泽。莫言称，他收到《食草家族》这系列里的中篇都是梦境。我的理解，这只是一种说辞，因为，他思考的原欲与精神的关系，在现实中有道德的樊篱，梦境里才有其豪放的自由的权力。

1987年冬至1988年春，他写完了实际上的第二部长篇《十三步》（《红高粱》与《食草家族》其实都是互为独立的中篇组成的系列小说）。《十三步》原名叫《笼中叙事》，小说一开始，第二人称“你”关在动物园的笼子里说，“真理就像我一样，赤条条一丝不挂”。它只吃笼外扔进去的粉笔，粉笔是教师生涯的象征。莫言在这部小说出版时的后记里说，关在笼里的这个，只是一个叙述者，形成一种叙述技巧所构成的丰富性，也构成生存形态的一个隐喻——思想是可以越出笼子的，但实体，必须老老实实待在里面。笼里，是角色，每人都无法改变自己的角色。

这是一部荒诞小说，讲述的故事是，生活可以虚伪，如故事冲破牢笼，命运却无法改变，改变的结果，便是荒诞的悲剧。核心故事是，物理教师方富贵猝死在教室，送到殡仪馆，殡仪馆里的整容师是方富贵同事张赤球的妻子李玉蝉，张赤球与方富贵是只隔一堵墙的邻居。方富贵的死正遇上教师节，王副市长本要去学校追授方富贵“优秀教师”的称号，却也在上午倒运猝死。李玉婵本来要给方富贵整容，就换成了王副市长，方富贵进了冰箱。王副市长在还是王科长时，就要了李玉婵的童贞，王科长不仅是李玉婵母亲的情人，也是李玉婵的情人。小说中的李玉婵在整容床上，拔去王副市长的金牙，剥去他肚子里的脂肪，送进动物园，达成与动物园管理员的交易。

而方富贵人死心不死，他顶开冰柜的门回家，敲开家门，妻子屠小英把他当成鬼，李玉婵却开门让他进了屋。为满足他不死的愿望，李玉

婵将他整容为自己的丈夫，替代张赤球去学校上课。张赤球不想当老师，就持原貌，外出挣钱。这就出现了“死不了，活不成”的荒诞。外表是张赤球的方富贵去接近屠小英，屠小英以为是张赤球用方富贵的形态勾引她，方富贵因此被同事骂作禽兽不如。屠小英最终投河自杀，方富贵求李玉婵还他脸不得，只能以张赤球的身份悬梁自尽，又死一次。张赤球出门做生意，想到方富贵成了他家的主人，万念穿心。他不会做生意，反被当作精神有病，关进派出所。出了派出所，又被当作杀虎偷皮的同伙，经甄别无罪释放回到学校，面对外形是他，实质是方富贵的追悼会。这表面荒诞背后的悲剧人物是李玉婵。小说有意抹杀了她对王副市长、对那个中尉、对张赤球、对与她在整容床上做爱的殡仪馆长的喜怒哀乐，似乎她就是一个被扼杀了情感的做爱工具。最后，老情人的儿子还要继承父亲的位置，催她快快上床。从笼中角色的位置体会，方富贵、张赤球毕竟还有悲哀，李玉婵却连悲哀的权利都被剥夺了。

这部小说是莫言在当时都在比试“先锋手段”的背景下，对自己能量的试探。笼中叙述人的角色其实非常重要，它形成重要的意象与不断变换的视角，构成不断的人称转换，不仅混淆本来并不复杂的故事以扑朔迷离，丰满叙述的腠理，也使笼中的意念更具深度。就“先锋手段”而言，这个角色最值得称道。篇名“十三步”是什么意思呢？小说中的说法是，人要看到麻雀单步走，就会有好运，比如它走一步你交财运，但要是看到它走了十三步，好运就都会变成厄运。这其实只是故作悬念，十三本来就是不吉利要镇住的数，因此，儒家有《十三经》，而农历正月也称“十三月”，又回到起点了。莫言这部小说写了十三章，我以为，《笼中叙事》的含义本来要深于变形记，但莫言一改名，牵引读者去魑魅的方向，这魑魅指向人生，十三步便是人生枷锁的含义了。

在那个比“先锋肌肉”的时代，这篇名就像凸起的那块“肌肉”。

6

《酒国》是莫言的第三部长篇，从1989那个多事之秋后，拖了两年才写完。这不是莫言唯一一部非一气呵成的长篇，他自己的说法，《蛙》也是写了几万字就放下，然后另起炉灶再写成的。优秀作家的预知力真是了不得。我记得1997年《三联生活周刊》才做了一期《酒神疯了》的封面故事，说山东疯狂的酿酒业；2003年才做《一年吃掉5000个亿》，深度报道全国各地的奢侈吃喝。也就是说，莫言在九十年代初就锐利地割到了十年后才让我们都感触到的黑色肿瘤。更令人惊奇的是，小说中种种五花八门的吃法，被象征为侏儒的“余一尺”与各种名流女性的荒唐事，居然都成了二十多年后披露的贪官丑闻。这叫什么样的批判现实主义呢？——我感觉是，莫言写了一部《提前目睹二十年之怪现状》，用极其锋利的手段，提前撕开了这血淋淋的黑色病灶。很难用概念对他的创作形态做一个归结。我只能说，莫言的批判现实主义超越了以往我们熟悉的概念，说它“魔幻”其实不准确，因为他只不过习惯了以夸张，令你感觉到荒诞。他憎恶分明，疾恶如仇，他的心在流血，他超脱不了，冷酷不了，刻骨着嬉笑怒骂，心却是软的，暖的，多情的。这强烈的爱憎、冷暖交织的态度，爆发出夺目的，令人震撼的色彩迸溅。

如他自己说，这部小说的构思，其实只因一篇随意读到的文章《我曾是个陪酒员》的触动。牛的是它的套装结构——外面包的故事是由小说中人物“莫言”，根据“酒国酿造学院勾兑专业”博士“李一斗”寄给他的小说，产生灵感而创作的。这个外面包着的故事是，省检察院收到一封举报信，举报“酒国”市宣传部长“金刚钻”为首的官员吃婴儿，特级侦查员“丁钩儿”因此奉命前往调查的过程。这个外面包着的故事是第三人称，里面套着文学青年“李一斗”以第一人称与“莫言”的通信，每一封信都附他写的一个短篇。这些短篇从《酒精》到《酒城》，共九篇，彼此连贯成实际的故事，其实是内核，写得都特别精彩。这个套装结构里外一直对应，了不起的是，套在外面的故事是里面故事的想象；里面的故

事似乎是“李一斗”亲历，其实也是他写的小说；是小说，却又像现实；这就构成了似幻似假似真。

莫言回忆这部小说的创作说，小说写完后，余华回海盐，他托余华将小说给了浙江的《江南》杂志。《江南》为难，没敢发。幸好，1993年湖南文艺出版社甄别了一下，食婴是假，就出版了。

小说外壳中，举报信是“李一斗”在“酒国烹饪学院”任教授的岳母在精神失常后写的。“李一斗”在他的第二篇小说《肉孩》中，描写了肉孩的买卖过程；第三篇《神童》描写了“小妖精”率领肉孩们的暴动。这个“小妖精”后来变成在《驴街》上开“一尺酒店”，腰缠万贯，左右着酒国经济命脉的“余一尺”，其发家，是因投其所好的一对双胞胎侏儒的父亲乃京城大官。“红烧婴儿”本是《烹饪课》中，“李一斗”描写他岳母在精神正常时研发的一道大菜。他岳母在讲授这道大菜时，特别强调：“我们即将宰杀、烹制的婴儿其实不是人，它们仅是一些根据严格的、两相情愿的合同，为满足发展经济、繁荣酒国的特殊需要而生产出来的人形小兽，他们本质上与鸭嘴兽没有区别。”

这是“李一斗”，而不是“莫言”的小说。医院里，人工流产的胎盘被当作补品是现实。“莫言”的小说中，描写“丁钩儿”到矿上，矿长书记给他接风的第一顿饭，在轮番的劝酒轰炸，使他的意识被酒牵引出躯体后，“金刚钻”出场，豪饮三十杯，压台大菜就是“红烧婴儿”——“那男孩盘腿坐在镀金的大盘里，周身金黄”。令我想到“金发婴儿”的意象。在这场戏中，“金刚钻”告诉已经喝得神魂颠倒的“丁钩儿”，这其实是“酒国”烹饪的创新发明：婴儿的胳膊是藕，腿是火腿肠，身体是烤乳猪基础上加工的，头颅是银白瓜，头发是发菜。小说中也是真幻难辨，“莫言”是这么表达的：“明知盘里是，可怎么看都不是；明知盘里不是，但怎么看也是。”

这部小说，“莫言”所写外面套着的部分是荒诞——特级侦查员“丁钩儿”在去矿山的路上，就经不住女卡车司机的勾引。进了矿山，就像

泡在了酒缸里，酩酊大醉如死狗；然后又被情色牵引，怀疑女司机是“金刚钻”所设圈套，幻觉“金刚钻”以捉奸与他交易。这部分写得最精彩是，酒色导致的躯灵分离，意识如脱茧飘飞的蝴蝶，能悬在空中；在袅袅香雾中，又能任意附着；视觉能任意放大、缩小，改变物体的形状。这是志怪小说里的常用伎俩，莫言用现代想象，将其夸张到令你大呼过瘾的程度。在这个外壳小说中，“丁钩儿”是个悲剧角色，他一上卡车就不由自主；到了“酒国”，就如堕入酒色之海，神不守舍、浑浑噩噩、狼狈不堪、个体尽无，一直如在五里雾中，最后掉进粪坑淹死了。小说扉页，他的墓志铭是，“在混乱和腐败的年代里，弟兄们，不要审判自己的兄弟”。我理解，莫言以这个外壳，是要写腐败这个毒瘤中，公务员们的身不由己。身不由己构成了生态链，或者说，生态链使无数人身不由己。墓志铭中的“兄弟”，应该就指这根链上的无数有血肉者。这恰恰构成了酒池肉林的繁华腐败的基础。

从这个意义，外面套着的故事，又成了内核；里面“李一斗”那些小说，又变成外壳了。我其实不喜欢莫言小说中必然要写到的残酷。“李一斗”小说中的残酷是不断升级的，从驴街上的杀戮，这条街上“每一块石头都浸透了驴的鲜血，每一个厕所都蓬勃着驴的灵魂”；到《烹饪课》上杀鸭嘴兽、给肉孩放血、《采燕》中不忍卒读的屠牛与洞中群燕的泣血啼血；正是这些残酷杀戮绽放了“酒国”的美味佳肴。这当然是全国各地，当街杀羊杀狗杀驴杀牛，在动物凄厉告别声中觥筹交错，歌舞升平的缩影。按“李一斗”岳母未疯前的理解，既然饲养的牛羊猪驴狗都可肆意用各种残酷方式宰杀，那么，饲养的婴儿亦是动物的一种，只要褪去“人”的标识，就不必再有道德压力了。这“肉孩”形成一个供人追问的惊叹号，这是“李一斗”那些短篇更刺激我神经处。

莫言小说中，经常有一个咒骂与厉声责问者，这小说里，他是那个鄙夷、痛骂“丁钩儿”的，用双筒猎枪守卫烈士陵园的老革命。这个老革命脸上的器官，后来被饿鼠全部啃光，“丁钩儿”开枪打鼠，又将他的脸打成“千疮百孔”。

这个套装结构的结尾，“李一斗”迎接“莫言”到酒国，“金刚钻”又出现在酒席上，莫言又开始重蹈“丁钩儿”的覆辙。这小说1993年出版时，莫言在后记里说，被《我曾是个陪酒员》触动，他本来就想单纯地写“酒中自有黄金屋，酒中自有颜如玉”，但真进酒场，就入了奥秘社会。读完这小说，我想到一是，优秀小说的警示、警醒作用，其实乃极重要的社会保健品，粉饰的甜点反而破坏健康。二是，当年这小说问世，若党的干部们都能读到而有所触动，之后的众多悲剧大约可减少许多。我这当然是一厢情愿、自以为是。

7

写完《酒国》，莫言写了一些中短篇，比如中篇小说《战友重逢》、《白棉花》、《怀抱鲜花的女人》、《你的行为使我们恐惧》，然后就开始写《丰乳肥臀》。这可能是他篇幅最长的小说，推动创作的是他母亲去世。在悲痛中，他要讴歌一个博大傲立的母亲为寄托，因此，56万字只用了83天，1995年春写完初稿，改了三次，年底发表在云南的《大家》杂志上。这部小说获第一届《大家》文学奖，1996年由作家出版社出版后，便引发轩然大波。首先，书名就挑战了很多人的神经——他们从中看到了色情与下作，有些人还从书中情节看到了“反动”。不管怎么说，莫言是不适合再待在军队了，于是，他脱下军装，到《检察日报》的电视剧创作中心当创作员，写电视剧本。

我是把《丰乳肥臀》与陈忠实的《白鹿原》放在一起，看作反映波澜壮阔的百年中国的两部史诗的。两部小说，都是五十多万字篇幅，沉甸甸，一部写陕西，一部写山东，映现百年中国，都极具代表性。写百年中苦难，回避不了外族入侵、兄弟相戕；回避不了前因后果，自己酿就的各种苦果。不同的是，陈忠实以质朴、雄浑的写实，塑造了一个白

嘉轩，一个鹿子霖，两人斗了一辈子，写透乡土中国的社会结构。莫言则以象征的夸张，强调因果交缠的苦难，在男性家长缺失的前提下，讴歌一个在苦难中茹苦含辛，维系家族生生不息的母亲。"丰乳肥臀"是生殖力，农耕社会家族枝繁叶茂的基础。不"丰乳肥臀"，就不足以喂饱、养大、呵护这么多的子孙，所以，它是坚毅而旺盛的生命力的象征。母亲的胸膛就如敞开的广袤的大地，她不是现实中的母亲，莫言生活中的母亲，其实很瘦小。

莫言其实是夸大了生殖对母亲造成的苦难，来写母性之伟大。传统中国，传宗接代是女子的第一要务，因此，小说中聪慧的鲁璇儿一嫁到上官家，就变成上官鲁氏，没有了自己，只剩下维系上官家繁荣的职责。有意思是，这部小说中没有父亲：上官寿喜没有生育能力，寿喜的父亲福禄也只有他这一个儿子，于是，上官鲁氏要繁荣上官家，就只能借种：从姑父到土匪、江湖郎中、屠夫、和尚。为了突出没有父亲这个要点，小说第一卷，上官父子一出场就被日寇杀死了，实际的家长，婆婆上官吕氏也成了废置于一边的痴呆。

不仅没有父亲，而且只有女儿。莫言这是一部象征小说，应该从象征的角度，去体会他的构思——上官鲁氏八次借种，生下七个女儿，最后，沐浴在上帝的温暖中，传教士马洛亚给了她"金童玉女"：一对双胞胎，"玉女"是个盲孩，"上官金童"成为传宗接代的独苗。

这部小说被很多人读出"下作"，很大原因是这位"金童"自始至终的恋乳。他七岁断了奶还不能吃任何食物，依赖羊奶，乳房是他生命的依靠。他迷恋各种各样美丽的乳房，小说结尾，他回顾一生，是对各种飞乳的注视，它们组成美丽的星空。"丰乳肥臀"与离不开哺育，难成男人的这个"金童"，其实是一对象征。这个家族中，除了四姐是为救母亲而将自己卖给了妓院；七姐是被母亲卖给了白俄伯爵夫人；八姐"玉女"为减轻母亲负担而自杀，其余五个女儿都嫁给了"能闯祸"的男人。"能闯祸"是上官鲁氏对"不安分"、"真男人"的称谓，"能闯祸"的男人带来的因

果，便是接踵而来，避不开的苦难。大姐嫁给沙月亮，二姐嫁给司马库，他俩在第一卷中携手抗日，沙月亮后来为混吃喝，成了汉奸，灭他的是鲁立人，五姐嫁给了鲁立人。鲁立人是共产党，司马库是国民党，上官鲁氏膝下，于是有汉奸的后代、共产党与国民党的后代，他们生下崽都扔给母亲。抗战胜利，司马库赶走鲁立人；鲁立人率部回来，又赶走司马库；司马库又还乡，最终还是鲁立人成了解放后的县长；司马库藏在坟茔中，因上官一家老少成了人质而自首，被枪决，一对女儿亦处死，儿子逃亡。三姐嫁的是捕鸟的"鸟儿韩"，"鸟儿韩"被日寇抓劳工，她精神失常成了"鸟仙"，后来又嫁给身为共产党的哑巴"孙不言"。六姐爱上的是美国飞行员巴比特，三姐与六姐的因果是，作为"鸟仙"，三姐因模仿巴比特的滑翔，飞下悬崖摔死了；而六姐与巴比特婚后三天就被俘，死于逃亡途中。

除了"玉女"，这七个女儿，无论婚嫁不婚嫁，都使这个家在半个世纪里跌宕起伏。用上官鲁氏的说法是，欠下的债总要还，于是，一直徘徊在还债的苦痛中——沙月亮死了，哑巴成为英雄回来了，大姐本是许给哑巴的，就成了他的妻。三姐死了，"鸟儿韩"回来了，"鸟儿韩"爱上大姐，被哑巴发现，大姐杀哑巴被处决，"鸟儿韩"亦身亡。鲁立人因上官家的身份牵连降为农场场长，死于三年自然灾害；同死的还有卖给白俄，改名为"乔其莎"，被打成"右派"到农场的七姐。与家庭划清界限，革命的五姐死于"文革"；将自己卖给妓院的四姐也在"文革"中回乡，受尽侮辱，最后旧病复发而死。这部家庭史是社会史的缩影，莫言突出了一个个具体个人酿就的错阵，让你体会个人在这无情的历史中，其实的渺小。

这部小说的七卷，第一卷以强大的气场，写鬼子要进村，上官鲁氏正难产，沙月亮与司马库联手热血抗日，开场悲壮雄健，其实只是个引子。结尾第七卷是对家族史的交代，实际的六卷，以1949为界，前后各三卷，我看八女的命运是情节的背景，母亲与"金童"，这一对人物象征就会凸显出来。

莫言塑造了一个质朴、坚忍又内在刚烈的母亲。成为生殖机器，接受一个个女儿的选择，接纳她们扔下的各种身份的孩子，她都是无奈。一介草民，她无力改变一切，只能承受一切，将绳深嵌在皮肉里，拉着家这辆破车，不断躬身前行。她说："上官家的人，像韭菜一样，一茬茬地死，一茬茬地发，有生就有死，死容易，活难，越难越要活。"这种活下去，且要记住的质朴，使她在战乱中推着木轮车，两边篓子里都坐着孩子，"两只小脚在冰雪中成了两个小镢头"；三年自然灾害偷将豌豆吞进胃里，回家再吐出来喂活"鹦鹉韩"的描写，格外感人。母亲的光彩，尤其展示在那个大叫着"我要找我的孩子"，昂首走向磨坊的形象中。她顶着马排长的枪口，打了他一记耳光，轻轻地问："你有娘吗？你是人养的吗？"在射来的子弹中，拔开了大门的插销。

这小说是写不肖子造就着痛苦吗？司马库炸了火车，全家头颅就都挂在了树梢上，本来，他们中的大多数都可以活下去。二姐给司马库当了四姨太，就毁了她自己和两个女儿。司马库与鲁立人，为各自党派，以血还血。要是没有这些有血气而"闯祸"的人呢？我想，莫言写这些各自叱咤风云的汉子，是为对比上官金童的。这位吊在女人乳头上的"金童"，即使被鸡场里独臂的龙场长用手枪逼着，也没能使他成为男人。龙场长自杀，他抚慰她而成就了奸尸，坐了十几年牢出来，与小辈再混，终一无所成。莫言是有意用这么多篇幅写这个精神侏儒。如果说，母亲象征着大地，在不肖子女造就的苦难里，这个有西方血脉的"金童"，是个更深刻的隐喻。

8

《檀香刑》是莫言的第六部长篇（不算《红高粱家族》与《食草家族》），写于1999年，2000年由作家出版社出版。这小说是以他家乡的

英雄孙文的抗德事件（1899—1900）为故事背景（小说中是孙丙），以他家乡的地方戏茂腔（小说中有意称“猫腔”）的唱词为章节间连缀。按照他2000年写的出版后记中说，“文革”后期，他曾“发挥了从小就喜欢编顺口溜制造流言蜚语的特长，与一位会拉琴会唱戏出口成章但一个大字不识的叔叔编写了九场大戏《檀香刑》”。但他说：“那会儿只是把孙文抗德当英雄故事写，与刑法没关系。”所以，这部小说中，即使每一章开头引用的唱词，也是整体创作的一部分。

莫言2000年给此书写的后记标题是《大踏步撤退》，我理解，这“撤退”是回到传统戏剧，或者章回小说的写法。其结构分为“凤头”、“猪肚”、“豹尾”，乃元代乔孟符作乐府法的比喻，记载于元朝陶宗仪的《南村辍耕录》的第八卷：“乔孟符博学多能，以乐府称。尝云：‘作乐府亦有法，曰凤头、猪肚、豹尾六字是也。大概起要美丽，中要浩荡，结要响亮，尤贵在首尾贯穿，意思清新，苟能若是，斯可以言乐府矣。’”

《檀香刑》“凤头”“美丽”的四章分别是眉娘、赵甲、赵小甲与钱丁，第一人称，类似戏剧中的精彩道白。眉娘是孙丙的女儿，赵甲的儿媳，县官钱丁的相好，戏剧结构突出。角色名用甲乙丙丁，可见这结构中，赵甲比孙丙更重要——没有檀香刑，孙丙的光芒便无法实现。乙是谁呢？就是联结甲、丙、丁的眉娘。先从眉娘的风流入手，是为挑起看官的兴致。

“浩荡”的“猪肚”部分，用戏谑的手段，交代四个人物的彼此关系、事件背景。用戏谑，就能将孙文抗德事件作戏剧化包装，通过眉娘，将事件联结成有机体。更重要的，当然是对“檀香刑”的铺垫。莫言定赵甲的身份为代表国家的“第一刽子手”，让他成为刘光第的部下，宰七君子的当事人，在虚构的，刺杀袁世凯未遂的卫队长钱雄飞身上表演完美的凌迟，将刘光第与袁世凯，戊戌变法的背景嵌进这个戏剧故事。袁世凯当时身为山东巡抚是真，到高密亲自处置孙文是假；刘光第任刑部候补

主事是真，赵甲与钱雄飞则都是假；真作假、假作真，强化了故事的历史价值。

我搜笔记小说，当然搜不到“檀香刑”。问莫言这刑法从哪里来？他说，“看东北土匪故事，有木桩刑说”。木桩变成华贵的，“一寸紫檀一寸金”，用细砂纸打磨成的两柄紫檀剑；在香油锅里沸一天一夜，浸透油腻；油锅里炸面、煮牛肉，为了再浸透谷气肉气，这谷、肉二气是为顺应人体，使其“不伤及内脏”，只伤腠理；致使孙丙可以慢慢、一点点地死，死成一个仪式。这是高超的小说虚构，腠理，中医指肌肉的纹理，血气灌注之处。谷道进去，肩头出来，贯穿身体，剑成为气血的通道，如何能不伤内脏？

莫言这部传奇，是将孙文抗德演绎成一场悲壮的大戏——每人本都在人生戏剧中扮演角色，不同角色构成不同的意义：袁世凯要平定义和团与反德事件，在无法阻止胶济铁路修建的前提下，通过与德国总督的交易，签订铁路与矿务章程，争取民商权益。赵甲是袁世凯聘用的行刑手，按赵甲自己的说法，“只要有国家，就需要手艺精良的刽子手”，刽子手的手艺，是国家的脸面，“小的是国家威权的象征，国家纵有千万条律令，终要靠小的落实”。袁世凯通过赵甲对孙丙行刑，要完成胶济铁路过高密的一次献祭，成为他与德方谈判的筹码。已经陷入囹圄的孙丙呢？也期望借此献祭，完成自己的名节。他本是可以逃走的，这出传奇中，称他为“师傅”的“丐帮”已经设计了周密的营救计划，假孙丙“小山子”敲掉了自己的门牙，已经将他替换下来，并躲过了检查。在要脱离大狱的关键时刻，他喊叫“我不走”，导致了“丐帮”首领与一帮弟兄的牺牲。因为，“如果俺中途逃脱就是虎头蛇尾，有始无终。俺盼望走马长街唱猫腔，五丈高台上显威风”，所以，朱八劫狱，就“等于毁了我名节”。他的角色是为“千古留名”，那么，赵甲设计“檀香刑”就等于要用其“第一刽子手”的身份，尽其手艺功夫，成全亲家，“让他死得轰轰烈烈”。在这个层面上，眉娘的爱恨与她要救的爹，钱丁的良心煎熬，包括“丐帮”首领的以命相救，都停留在俗世的层面。赵甲要成就孙丙，使

其成为“圣人”，他的“升天台”的设计，将孙丙绑在十字架上，就如受难要唤醒民众的耶稣。

这部戏剧的构思，精彩在，开头就丝丝入扣，为“豹尾”作铺垫。以“眉娘浪语”开场，烘托的是“甲”的亮相。那对眼睛那双手，那紫檀佛珠与紫檀椅子，这样一个砍下过无数“戴红顶子脑袋”的傲慢，有其一身的手艺铸就史为证。从“阎王闩”到“凌迟”，莫言完全是用一流话本的写法。“阎王闩”是讲执刑的设计与精密计算，然后凌迟，先说其师傅“余姥姥”，在一位“肌若凝脂”的妓女身上献艺，下刀“如切秋水”。最后一刀，才穿过薄如蝉翼的胸膜，割下那块心头肉——“鲜红如枣，宛如宝石”。再说他在钱雄飞身上，自乳粒始的“鱼鳞割”——每刀“铜钱大小”，刀刀大小一样，“新刀口与旧刀口边缘相接界限分明”。从胸膛起排列，尾声是耳、眼、鼻，最后一刀才是心脏的结尾，行刑变成仪式的完成。用赵甲的话说，“就像与名角演戏一样”，让受刑者“成为受刑的典范”。

小说中的献祭仪式确实构成了轰轰烈烈，“结”的响亮。传统戏剧、话本小说，极要求语言功夫，莫言在这部小说中完全换了一种叙述方法，其对传统戏剧的理解，真令我刮目相看。“豹尾”部分，戏剧烘托真是层层升华——孙丙先在万众瞩目下唱着“猫腔”上刑场，千万人和，“好像全世界的猫儿都集中在了一起”。等檀香入体，他以一块松木板衬托，上了“升天台”，绑在十字架上，万众皆在台下匍匐瞩目，“白花花阳光下一片人头在放光”。然后，再写十字架上孙丙的歌唱，台下百姓应和；猫腔戏班来给奄奄一息的他陪戏，被德军士兵枪杀，变成献祭的献祭。最后一章是知县钱丁的绝唱，他一直在父母官的身份、自我良心与自我私心间徘徊。莫言写他，也一直在应不应该让孙丙死的纠结中诘问——已经保持了气节，死了可解除痛苦。活呢？“多活一天又会多一份传奇悲壮，让老百姓心里多一道深刻的印记。”结尾是，孙丙自己发出“让我死了吧”模糊的呼唤，身为末尾角色的钱丁，先刺死了卫护的赵小甲，眉娘乙刺死再阻拦的赵甲，钱丁才在“灯火昏黄，月色明

亮”中刺死了孙丙。孙丙最后的结语是：“戏演完了。”高潮后，月色凄凉，帷幕戛然落下。

真感叹莫言的才气。

9

《四十一炮》写于2002年，2003年由辽宁春风文艺出版社出版。“炮”在小说里，指主人公罗小通的“满嘴放炮”，莫言在扉页中专门提醒：“我们那里把喜欢吹牛撒谎的孩子叫作‘炮孩子’。”按此说，不过是罗小通“信口开河”的叙述，当不得真。但扉页提示后半句又是：“但我对您说的，句句都是实话。”这就是，可看作假，亦可看作真。小说虚构，当然都是假；故事本身，真假难辨。这个“炮”在罗小通的叙述中，具体还指他随母亲收破烂时，收到的一门迫击炮。小说最后一节，卖迫击炮的老人提供了四十一发炮弹，罗小通用它炸毁了一切。最后一发，将村长老兰拦腰打成了两截。这在整个虚构中，当然很难是真，大约是罗小通的想象。

小说的章节便是“炮”，每一“炮”都是罗小通向“五通神庙”里“兰大和尚”的倾诉。这个倾听者不动声色，“仿佛像一匹熟睡中的马”，如一尊塑像。其符号有意思——“五通”庙是兰家祖上建的，庙供的“五通”，本是南方的淫神。蒲松龄《聊斋志异》中有一则《五通》，开头就说：“南有五通，犹北之有狐也。然北方狐祟，尚可驱遣；而江浙五通，则民家美妇，辄被淫占，父母兄弟，皆莫敢息，为害尤烈。”“五通”作祟，在明代郎瑛的《七修类稿》中就有记载。说余姚有一个姓郭的人娶新妇，元旦妇进灶间，忽然不见，五天后才发现半死在山间。被救活后说，是被二三人“拖扶”，只从屋檐上过，停下就“相合如醉梦中。今偶日出，予在林木中跌下”。一看，衣服皆碎坏。后来看守不

住，又被摄走。《聊斋志异·五通》中说，五兄弟后来被“刚猛善射”的“万生”杀死了四个，分别是马身、猪身。

问莫言：四十一有无特殊的含义？答曰：“没有。好像联想过《第四十一》。”《第四十一》是曾作为“人性论”靶子批判的苏联电影，描写红军神枪手玛柳特卡打死了四十个“白匪”，爱上了第四十一个。这当然与《四十一炮》的情节与暗喻毫无关系。小说结尾，罗小通炸毁一切（如同安东尼奥尼的《爆炸》）后，“五通神庙在我的诉说过程中大部分坍塌，只剩一根柱子，支撑破败的瓦顶”。“兰大和尚”最终才有了动作——他抬手指指庙前的大道，四十一头反对建“肉神”庙的肉牛与四十一个支持建“肉神”庙的裸体女人将庙包围了。然后，所有出场人物走来，类似戏剧结束后所有演员的亮相。这个“四十一”用到小说里，就变成一个有意味，耐人寻味，但又难有实际意义的数字。

这小说用两种字体，罗小通向“兰大和尚”的叙说，构成故事的主体，用宋体。罗小通在叙述时看到庙里庙外的人事，以及他自己的幻觉，构成故事背景，用楷体。回味故事，所谓“肉神”，其实就是罗小通自己。在罗小通的诉说中，反复强调，他是能感知到肉对他亲热，能听到肉的“说话”，他是“天下肉的爱人”。小说中第三十六炮，他诉说一场精彩的吃肉竞赛，他说，到了“懂肉、爱肉”的他手里，肉就会有幸福、激动的呻吟声；在嘴里运动的过程中，“晶莹的眼泪就会迸发出来”；进入口腔，就“仿佛久别情人的相逢”。这是整部小说写得最酣畅淋漓、最牛的章节。在小说背景中，罗小通其实已经被塑造为“肉神”。谁塑造了他？刚开始是父亲罗通。罗通开始对儿子的启蒙是，活着就是为吃肉，“满肚糠菜，即便住在高楼大厦里，又有什么意思？”他带着肉伴“野骡子姑姑”（马与驴杂交为骡）私奔，吃完肉就“抱在一起干那种事”。后来，是村长老兰了。老兰更彻底地告诉他，他是“为肉而生的”，“是老天爷专门派下来吃肉的”。老兰建起肉联厂，供他吃肉；让他成为“洗肉（注水）车间”的主任，鼓励他通过吃肉竞赛，成就了少年“肉神”。

我问莫言：“‘兰大和尚’与老兰，你的构思是否若即若离的效果？”他答：“是。”这大约是小说的构思核心。老兰叫“兰继祖”，兰家是解放后被镇压的地主，“不搞阶级斗争”了，剩余后裔才“直起腰”，老兰又成了村里霸主。他将村庄变成屠宰场，靠注水肉发家，发展成肉类加工集团，鼓荡起“肉神节”。但莫言只将现实的农村问题作为罗小通讲述的背景，这部小说的核心人物其实只有罗小通面对的“兰大和尚”或老兰。在罗小通的叙述中，老兰起先是敌人，因为他肆意欺负了其父亲罗通，导致了罗通出走，罗小通养护好迫击炮，就打算轰这个仇敌的。但叙述到第十一炮，他父亲五年后回家，他突然发觉，老兰反而给了他家一切，发觉老兰不是坏人，这老兰就成了他实际的父亲。最后，他父亲罗通杀死了他母亲杨玉珍，成为杀人犯入狱，他在觉悟后，又视老兰为仇人了。莫言的高超是，把老兰与“我”这一家的关系，都作为“我”，一个孩子视角中，过去时非理性叙述的背景。你要通过罗小通在现实视角中的人事，去揣摩彼此的关系。也就是说，小说的意味，要通过你在这些关系中去发现。

在罗小通的叙述中，依稀可读到，“野骡子姑姑”原是罗通与老兰争夺的女人。罗通原是胜者，因为他曾得意地对老兰说：“不是我要动她，是她让我动她。她说你是一条狗，她不会再让你动她了。”而罗通五年后回家，作为象征的“野骡子姑姑”已死，母亲让罗小通登门请老兰，罗通就称自己成了“拔毛的公鸡刮鳞的鱼”，甘愿接受“投桃报李”，成了老兰膝下肉联厂的厂长。按罗小通的叙述，老兰有钱有势后，但凡漂亮女人，就都成了其性奴。“老兰”夸耀自己的性能力，说能连御四十一个女人，足可与“五通”对应。而本来，罗通的性能力是压他一头的。罗通“刮鳞”后，“我母亲”也就成了他的屈辱。最后，他的斧子没有劈向老兰，劈向的是“我母亲”的头颅。他被捕后，本也誓以老兰为敌的姚七，又接替了他的位置。莫言这样来叙述性与权力、肉与性的成就，以“五通摄人”的故事理解，罗通、杨玉珍、罗小通，乃被摄的不同形态而已。以老兰这个权势的象征看莫言的批判现实立场，他是通过罗小通的诉说，写欲望构成的悲剧。这小说出版至今已十五年，回头看这些年

欲海横流、欲债难填之社会众生态，莫言最后是要写五通神庙倒塌的。所以，所谓荒诞、魔幻，都是极其表面地给莫言插的标签，他写的其实都是警示小说，背后有很强烈的爱憎。荒诞、魔幻，其实都是他使用的表现伎俩而已。

这部小说出版时，莫言写的后记标题叫《诉说就是一切》，其中说到德国作家君特·格拉斯的《铁皮鼓》。他说，君特·格拉斯描写了奥斯卡目睹人间丑恶后，身体不再长大，精神却以“近乎邪恶”的方式成长。他说，他“反其道”，罗小通向“兰大和尚”诉说他的童年往事，身体成年了，精神还停留在少年。这当然只是他自己的一种说法。我理解，这反其道是，《铁皮鼓》要写不让自己长大的奥斯卡，用“近乎邪恶”反抗强迫于他的恶。莫言则要罗小通看到丛林法则中的悲剧后，回到单纯安宁的精神童年。精神童年是“少年不识愁滋味”，历史当然不可能倒退，所以，“诉说者是诉说工具”的少年罗小通本身就是个象征。

10

莫言是以体量确立作品的重要性。他至今为止创作的长篇，体量最重是《丰乳肥臀》与《生死疲劳》。两部呕心沥血之作，论篇幅，《丰乳肥臀》排第一，《生死疲劳》少近十万字。论容量，《生死疲劳》的密度可能胜过《丰乳肥臀》，其中隔了十年。跨度上，同样写半个多世纪，《丰乳肥臀》的线性叙述，到《生死疲劳》变成一个轮回的空间。我一直感慨，三岛由纪夫《丰饶的海》写轮回，四部百多万字，莫言用四十多万字就完成了，且寓意更深刻（莫言当然不屑三岛那些缠绵的细腻）。就结构、叙事技术而言，这十年，莫言的进步不言而喻。因此，可以说，《生死疲劳》是莫言最有分量的作品。

这部小说用中国传统小说的章回体，讲1949年土改，地主西门闹被

枪毙后，一直在畜生道轮回：从驴变成牛，牛变成猪，猪变成狗，狗变成猴，经猴才变成大头婴儿“蓝千岁”。之所以一直在畜道，是因为他总喊冤，不愿忘却痛苦与仇恨。本来，投胎前，喝“孟婆忘魂汤”就可忘记一切，但他拒喝或说那汤于他没有作用。他沉湎于过去无法新生，于是只能停留在“西门闹”的情境中。小说第四部《狗精神》的结尾，阎王问他：“现在你心中还有仇恨吗？”阎王说：“我们不愿让怀有仇恨的灵魂，再转生为人。”所以，就让他再转一次猴，“把所有仇恨发泄干净，再重新做人”。这是有关轮回，一个很深刻的角度。

莫言说，这部小说的初稿，是用每天一万字的速度写完的。他用一种“性能在毛笔与钢笔之间的软毛笔”，耗费五十支写成。他称，回到手写，如“一个裁缝扔掉缝纫机重新拿起了针线”，是“笔尖摩挲稿纸”，“句子连绵不断”，推动了他的神思浩荡。此书2005年在《十月》杂志发表前半部分后，2006年由作家出版社出版。结构上，据西门闹的轮回，分为《驴折腾》、《牛犟劲》、《猪撒欢》、《狗精神》四部，第五部是《结局与开头》。叙述方法，都用第一人称“我”，结尾是新世纪开端，蓝千岁出生，他对“我的朋友说”，“我的故事从一九五〇年一月一日那天讲起……”结尾即开头。于是，第一部是变成他长工蓝脸家驴的西门闹的叙述，叙述时间是五十年代的合作化运动，故事是蓝脸拒绝入社，与他的驴一起，成为拔不掉的“白旗”。西门闹投胎的这头驴，是以愤怒的马的姿态，依偎他的长工。最后，人民公社导致天灾人祸，饥民抢光了蓝脸家的粮，将西门驴肢解，吃掉了。

这部小说，是以在畜道轮回的西门闹，看蓝脸一家为主视角，其中功夫，是不断变换叙述身份，能以驴、猪、狗的形态，惟妙惟肖入其境，以不同角度述因缘因果。这是莫言结构最复杂的小说，第二部，变成蓝脸儿子蓝解放的叙述，从他随父赶集选牛始，叙述时间是“四清”到“文革”，视角焦点转向西门闹的儿子西门金龙。这一部里，由蓝解放看他父亲继续单干，经营他只剩孤岛般窄条的一亩六分地，西门牛为其增光。由蓝解放看他哥金龙追求进步，“文革”中成为“红卫兵”头

目，为拔掉继父这个“黑点”，以红漆泼其脸，刺瞎了他一只眼睛。又因西门牛拒绝在他怒斥下犁地，百般鞭打，将其活活打死、烧死。这场景，在蓝解放的叙述中显得格外残酷。我对莫言说，“这部书是我读得最难受的”。他说：“我写这本时流过泪，这是唯一的。”

第三部，西门闹投胎为西门猪，又变成西门猪的叙述。这一部篇幅超过全书的三分之一，作为名副其实的“猪肚”，写得最放肆无羁，最令人叫绝。它叙述整个荒唐的七十年代，一直写到重新包产到户，原支书洪泰岳对蓝脸叹道：“闹腾了三十年，倒是你老蓝，成了正确的；我们这些忠心耿耿，辛辛苦苦，都成了错误的。”这一部的情节，其实只为下部作铺垫，很多篇幅都在令人惊叹地写两头能上树翻墙的超能力猪的关系。从养尊处优、心高气傲的西门猪对獐头鼠目、猥琐下贱的沂蒙猪“刁小三”的鄙视，到彼此佩服、尊敬，再到惺惺相惜，真难得莫言能将驴、牛、猪、狗的姿态都写成那么飞扬。在各种畜类身份中，莫言其实都在强调尊严。西门猪为“刁小三”与“反抗猪”的尊严，颠覆了那艘猎猪船；为白氏的尊严，咬掉了洪泰岳的睾丸；结局是，悲壮地救了自家所有的后代。

第四、五部的“豹尾”，构成内涵“漏斗”。第四部是蓝千岁与蓝解放轮流叙述，第五部的叙述者，则变成“莫言”。这个“莫言”在前四部中一直作为调侃的佐料，像谐谑因素，是丰富情节的手段。“豹尾”是讲错位造就的后果——西门闹的一妻两妾，妻白氏一直得到洪泰岳暗中照应，洪泰岳是杀西门闹的当事人。白氏摘掉地主帽子后，洪泰岳使性，西门猪毁其势，白氏就悬梁了。妾迎春为西门闹生了金龙、宝凤，改嫁长工蓝脸后，又生了蓝解放；妾秋香改嫁枪毙西门闹的民兵队长黄瞳，生了合作、互助两个女儿。第二代的因果是，蓝解放爱上了互助，但合作和互助都爱上了金龙。第三部里，金龙与互助在杏树上做爱，西门猪报信，蓝解放崩溃，于是，洪泰岳强行让互助嫁金龙，合作嫁解放。金龙与互助没生育，解放与合作生了儿子蓝开放；金龙与互助领养了儿子西门欢，与庞抗美则生了私生女庞凤凰；这庞抗美乃残疾志愿军英雄庞虎

的女儿，第一部中，蓝脸与西门驴驮临产的庞虎老婆上医院，两家结了亲。第四部，庞抗美从公社书记做到县委书记，成为腐败官员；在她幕后扶植下，金龙成为企业家、房地产开发商，财富远胜西门闹时代。庞抗美提拔蓝解放，使他成了副县长；但解放不恋官场，他嫌弃合作，爱上了庞抗美的妹妹庞春苗，丢了官职流浪私奔。第二代的命运是，成为聚众反对派首领的洪泰岳，在迎春葬礼上，与金龙抱在一起同归于尽；合作患癌症，临终宽恕了蓝解放、庞春苗，但庞春苗很快就遇车祸，蓝开放最终让父亲与互助住到了一起，也让宝凤回归她本爱的常天红。第三代呢？蓝开放暗恋庞凤凰，而西门欢、庞凤凰本是高密最有权势的一对后代。金龙死后，庞抗美案发，也死于狱中；西门欢、庞凤凰落泊流浪。第五部里，他俩成了流浪艺人，带着西门猴回到高密。西门欢被曾与他一起玩闹的王铁头刺死，蓝开放卫护庞凤凰，像他父亲一样痴情追求，最后以整容术感动了庞凤凰。等他们向蓝解放与互助申请结婚时，互助告诉他们，他们其实是同一祖母的近亲。蓝开放于是打死西门猴自杀，庞凤凰则在新世纪来临时，以自己死亡，生下了蓝千岁。

莫言要通过这轮回的结果表达什么？小说中，与西门闹的畜道轮回对应的是，所有人都在跌宕沉浮，唯蓝脸半个世纪都对世事百态无动于衷。金龙、宝凤、迎春、解放，都归入集体后，他成为孤家寡人，先是与西门驴、西门牛为伴，西门闹变成了猪，他就自己在茅棚里，日夜经营他在公社大田围困中那个孤岛。这一亩六分地，最后成为西门家所有人，包括驴、牛、猪、狗、猴的归宿。点睛在第四部《狗精神》的结尾，八月十五月明夜，蓝脸躺进给他自己挖好的墓穴，对西门狗说，“掌柜的，你也去吧”。他给儿子的遗言是，我死后，“缸里的粮食，你全部倒进墓里，让粮食盖住我的身体盖住我的脸。这是我土地里产的粮食，还应该回到我的土地里去”。他死后，“莫言”写的碑文是：“一切来自大地的，都将回归大地。”它，概括了故事所叙述的，已经构成了历史的，人间世态所有痛苦、欢乐、悲伤之上的意味。

这真是莫言获诺奖的，一块决定性的基石。

11

《蛙》是莫言至今为止的最后一部长篇，写成于2008年，在《收获》发表后，2009年由上海文艺出版社出版。莫言给这部小说写的后记标题是《听取蛙声一片》。这是辛弃疾西江月词中的句子：“明月别枝惊鹊，清风半夜鸣蝉。稻花香里说丰年。听取蛙声一片。七八个星天外，两三点雨山前。旧时茅店社林边。路转溪桥忽见。”以这首词读这部小说，故事若放在词意中，会增添怅然悲伤。

这部小说写农村粗暴推行计划生育酿就的悲剧及时过境迁后的荒诞。莫言是以蛙写娃，塑造了一个传奇的姑姑形象。他在后记里说，生活中，他确有一位妇科医生的姑姑，接生了数千婴儿，亦有“为数不少婴儿，在未见天日之前，夭折在她手下”。莫言借此姑姑承载计划生育这样的大事件，以蛙与女娲的“娲”为意象。蛙与娃，蝌蚪变蛙，蝌蚪摇曳着尾巴，像精子。娲呢？女娲造人，人类始祖就像一个大母蛙，这是小说中“小狮子”的说法。这个小狮子是姑姑的助手，在“我”的前妻王仁美死后，由姑姑做媒，成了我续弦。

莫言的说法，这部小说原来篇名叫《蝌蚪丸》，是一个荒诞的结构。其荒诞，来自他看到1958年的报纸上，有一则男女行房前生吞十四个蝌蚪便可避孕的报道。这应该是1957年马寅初发表《新人口论》后的民间偏方。那时没有避孕药，也没有避孕工具。回溯我们的计划生育史，五十年代初，毛泽东说“中国人口多是一件极大的好事”，生育多的母亲本是称“光荣妈妈”的，我母亲便是“光荣妈妈”。五十年代中，因为粮食产量不高，不够吃，毛泽东才考虑到要控制人口，1956年把节育写进了政府报告，马寅初因此才写了《新人口论》。1958年，莫言看到那则报道时，大跃进兴起，毛泽东又看到“人多气势旺”的好处，提出“恐怕还要发展一点”，他提倡“不要强迫节育”，“再多两亿人口，走到极点就走向反面了”。但大跃进的粮食亩产其实都是虚报，随后的三年自然

灾害，人口增长抑制。莫言这部小说里的说法是，饿着肚子，女人没了奶水，男人没了房事的力气。到1962年，人口恢复迅猛增长，1964年计划生育成为国策，但还是以宣传教育为主。到八十年代，才进入“只生一个好”的时代。

莫言是否定了《蝌蚪丸》的构思，将其搁置，写成《生死疲劳》后，才重新结构了这部《蛙》。他以姑姑的传奇与蛙的意象来包裹强力禁止超生。小说分为五部，第一部先赋予姑姑复杂的，履历跌宕起伏的故事性：其父是白求恩的弟子，八路军神医；她的第一个恋爱对象，是后来驾机叛逃台湾的飞行员，第二个恋爱对象是县委书记，在这一连串遭遇中，传神地赋予了她豪放、刚烈的个性。这在蓬勃的个性之上，才能承载悲剧的分量结构上，小说的前四部都以第一人称“我”与“杉谷义人”通信的叙述方法，最后一部是我寄给杉谷义人的九幕话剧剧本。这个杉谷义人是当时高密日寇驻军司令的后代，这司令学医出生，当时因敬仰姑姑父亲的医术，曾以其母、妻女为人质，想招降他。“我”的笔名是变蛙的“蝌蚪”，真名叫“万足”。这“万足”有象征含义。这部小说中的主要人物，经姑姑接生的“我”的同学与其父，都以身体器官命名：陈鼻的父亲是曾经的地主陈额，袁腮的父亲是曾经的民兵队长袁脸，王肝与王胆的父亲是车把式王脚，肖下唇的父亲肖上唇在“文革”中成了造反派头目，于老师的儿子叫李手，陈鼻与王胆婚后生了两个女儿叫陈耳、陈眉……莫言的说法，以器官命名，是农村的“贱名长生”意识。我以为，这也是他包装故事，赋予黑色幽默的一种方法。

强制扼杀超生的悲惨故事在第二部与第三部。第二部先以“我”的视角，叙述张拳妻子跳进河里想逃生，在被姑姑的计划生育船追赶中，大出血死亡。后写“我”叙述自己的妻子王仁美因偷摘环受孕，藏在她娘家地窖里，被姑姑带着工作队，用拖拉机先拉倒邻家的树，再要拉倒邻家门楼时，挺身站了出来。结果，在引产中，也是大出血死亡，都是已经五六个月的身孕。第三部里，姑姑做主，我娶了小狮子，小狮子的良心已经被谴责。我看到，当姑姑的计划生育船追上逃跑的王家木筏时，为

了让躲在木筏上的王胆把孩子生下来，小狮子故意掉进河里，拖延时间。因为陈鼻说："生出来就是一条性命，生出来你们就不敢给咱掐死了。"结果，孩子生了下来，王胆自己死了，生下的还是女孩。

结构上的变化是，第四、五两部的"豹尾"，除了写时过境迁，姑姑被蛙哭包围，惊扰，更重要的是"我"被带进荒诞场景，成就了一部像《苍蝇》《脏手》那样的话剧。小说中，姑姑自己，有一段被蛙哭包围的叙述。她说，退休那晚，她喝了点酒，迷蒙中成千上万的蛙哭，像无数被她残杀婴儿的控诉。路上的泥泞像口香糖一样粘她的鞋底，每抬一次脚，"鞋底与路面之间就牵拉着一道道银色的丝线"。无数蛙跳出来，包围她，追赶她，撕食了她的裙子。最后是捏月光娃娃的泥塑大师郝大手救了他，郝大手专捏泥娃，姑姑就嫁给了他，将自己扼杀的孩子，一个个都让郝大手做成了泥塑，以此弥补她内心的罪过。

小狮子呢？她收养了王胆的孩子，精心抚养。孩子长大后，被陈鼻领走，她就迫切想要自己的孩子。她怨跟着姑姑引流了那么多婴儿，伤了天理，自己就不能生养。九十年代后，农村的计划生育名存实亡，我同学袁腮以"牛蛙养殖场"为名，暗中开了个代孕公司，这小狮子就采了我精液，去找代孕（当年就是这个袁腮，偷帮王仁美摘了环）。代孕者是陈鼻的女儿陈眉，陈眉在广东打工时遇大火毁了容，愿以代孕费替父亲还债。这后传故事中，就体现了我的同学史——同学们各显神通，陈额原是最富裕的，陈鼻现在是最悲惨的。

最后一部的剧本，写陈眉击鼓鸣冤，哀求"包青天"判回她的儿子，时间故意退回到民国，让时任高密县长高梦九来受贿判案。代孕带来伦理问题：孩子成了陈鼻的外孙，而高梦九按预先策划，判"大胆陈眉假冒人母"。剧本最后是姑姑的精神煎熬，她自语："按说我这辈子也没做过恶事"，她追问："那些事儿，算不算恶事？"最后她的台词是："一个有罪的人不能也没有权利去死，她必须活着，像熬药一样咕嘟咕嘟地熬，用这样的方式来赎自己的罪，罪赎完了，才能一身轻松地死。"

这小说是莫言获诺奖后，2013年由陈安娜译成瑞典文出版的。莫言的九部长篇中（不算系列小说《红高粱家族》与《食草家族》），五部译成了瑞典文。陈安娜译了《天堂蒜薹之歌》《生死疲劳》与《蛙》，还译了《红高粱家族》，另两位汉学家译了《丰乳肥臀》与《四十一炮》。2012年，莫言以他三十年辛勤累积的辉煌成就获诺贝尔文学奖。我计算一下，从1981年发表第一篇习作到2012年获奖的三十一年，他写了约六百万小说，三百万字散文随笔杂文，总计九百万，在中国新时期作家中，累积篇幅之多，题材面之广，整体所具之深度，获奖是他辛勤的馈赠。他在三十年里走了别人可能要用五十年走的路，是实至名归。

马原：
十字路口想象的甜蜜



1

我是在李陀家里认识的马原。陈村形容马原是“浓眉大眼，鼻直口阔”。我印象中，他是腿长胳膊长，胳膊长了，就常有无所适从感。他的胡子曾令我年幼的儿子害怕，他习惯圆瞪双眼，嘴微张，时而目光如隼，时而又有无辜大男孩的模样。他喜欢召朋唤友，喋喋不休，嘴皮子是薄的。陈村说他喜欢“自说自话”，旁若无人表达尽兴到眉飞色舞处，

就极易将人蛊惑进去。马原当然是自恋的，他会大言不惭地贩卖自己，但偶尔也会表露出羞涩的。他绝不猥琐。

我认识马原，应该是1985年吧，那时《冈底斯的诱惑》已经在《上海文学》发表了。李陀说，他认识马原，则是龚巧明推荐的。那时他在西安电影制片厂给滕文骥写侯宝林的剧本，龚巧明推荐给他马原的小说，其中包括《零公里处》。

我其实1979年就认识龚巧明了。那时她是川大中文系领袖级的学生，我是《中国青年》的编辑。她当时发表了一篇很超前的小说《思念你，桦林》，桦林是她选择的诗意场景，她在小说里细腻表达了感官欲望，身体的吸引力。我印象中的她戴黑框眼镜，瘦而干练坚毅，却绝想象不到她能在“文革”中拎着一支步枪上街。这是马原在中篇小说《骠骑兵中尉》中的叙述。龚巧明和马原应该都是1982年进藏的，他称她“大姐”。马原在这篇《骠骑兵中尉》里详细写到了龚巧明1985年9月在林芝尼洋河的死，也隐约写到龚巧明生前模糊的暧昧。皮皮后来也写过一篇在“金黄的落叶簇拥”中令人落泪的散文，提到“要跟我举行婚礼的男人说九月十九日到拉萨，九月十八日有一辆下乡采访的车，你说我的男人不到，你不会离开我。那个男人九月十七日到了拉萨，你就离开了我”。那时西藏的路况差，翻车概率很高。我记得龚巧明去世的消息传到北京，我们都只能沉默。她走得太早了，“林花谢了春红，太匆匆”。可皮皮说得好，一个人生在尚辉煌的时候，就带着她隐秘丰盈而不必宣示的爱终结了，也死得潇洒。因为人生最终是比活着时自尊的质量的。如皮皮所说，“人只有活一次的幸运，可以活得平平凡凡，但不可以不像样子”。她的感情至今充沛。

我是从《拉萨河女神》喜欢上马原的。这篇小说发表在1984年的《西藏文学》上，写一次郊游。马原发表最早的小说，应该是《海边也是一个世界》，1982年他在辽宁大学中文系毕业前，发表在黑龙江的《北方文学》上。马原的写作，似乎没有习作期。他有一个很重要观

点，称作家的本钱是阅历，这阅历是不断阅读的累积，非其他。他之所以没有习作期，是因早就通过阅读，积累了很多经验，因此一上场就有傲视的态度。这篇小说里，他已经塑造了一个叫陆高，另一个叫姚亮的人物，陆高接近于他自己吧。这两个人物后来出现在他的很多小说里。这个他首发的小说，就以调性为结构了，叙述干净又冷酷。说实在，我不喜欢这小说的冷酷——要表达一种强悍的尊严。陆二是陆高的爱犬，陆高是知青，英古斯是部队农场一条威猛的军犬。英古斯抢食了陆二的猎物，又恐吓了陆二，陆高就要诱它处死。陆二在胆怯中丢失了尊严，陆高也要亲手勒死它，给英古斯陪葬。小说结尾引用了雨果《笑面人》中的论点——

> （雪花）是纯洁的，就跟伪君子的诚实无欺一样。雪片变成雪崩，跟欺骗变成罪恶一样，都是纯洁的东西慢慢积累的结果。

这不是他写得最早的小说。他写得最早的，应该是《零公里处》与《夏娃》。

“零公里处”指天安门广场。这个中篇借用他喜欢的马克·吐温《汤姆·索亚历险记》、《哈克贝利·费恩历险记》的框架，写他1966年13岁时到北京串联的经历。这时间点与我自己的经历重合。我也是1966年初冬拥挤在串联的火车里到的北京，我也在寒风中赶上了毛泽东的最后一次接见。他13岁，我14岁。

有意思是，他在这篇小说中已经追求时间与距离的效果了。到天安门广场寻找零公里标识，锦州到北京一千公里，都是距离。最后一节写“明天”，从他下乡的海边的明天跳到毛主席接见的明天。他在恍惚中走过西直门，走到天安门广场已是下午。毛主席不可能下午仍在接见，这是时间的错位与恍惚感。这篇小说中，他是“大元”，“大元”初到天安门广场，时空也是恍惚的。马原用走与回，极端的时间跳跃为开头，恍惚的时间跳跃为结尾。毛主席的第八次接见，本是站在吉普车上检阅，

根本就没在天安门广场。马原是要以这种时空恍惚来改造流浪、历险小说中的经典桥段。这小说中最明亮的一抹是艳遇——13岁孩子的艳遇和初吻。他可真是个情种。

马原刚开始发稿也不易，他的方法太超前。这篇小说是在他的《冈底斯的诱惑》与《叠纸鹞的三种方法》构成影响后，才发表在《丑小鸭》杂志上。这还是顾晓阳努力的结果。

《夏娃》发表得更晚。“夏娃”指“我”在唐山大地震废墟中发现的一个幸存的姑娘。马原没去过唐山，那废墟中的死亡气息与到处苍蝇的感觉，是当年进唐山的他的好友讲述的。这篇小说的故事核心是“我”在死去的男友怀里抱起那姑娘，迎着夕阳站到废墟上时，想起了亚当夏娃的故事。他用嘴去润她的嘴唇，称她“我的夏娃”。他们来到被军管的游泳池边上，他去找人要水，她在接近泳池时，被战士因“破坏水源”打死了。

马原套给这故事一个叙述的框架。这故事是“他”躺在“白色的细碎的卵石海滩上”讲给“史小君”听，由史小君写成的小说。史小君是他女友。于是，就有一个“他”讲述的“我”，和另一个史小君在小说中叙述的“我”情绪的呼应。小说开头——

> “我不喜欢苍蝇。”
>
> 他挥开那只在眼前转来转去的苍蝇。

是史小君的叙述，题记是史小君的日记。“他”的讲述与史小君的叙述交叉，他讲到嘴唇时，史小君就有了“她昏迷不醒，他趁机吻她，我的天！”的态度。最后，他说：“小君，这不是真事，是我编的。”结尾变成全知全觉的第三人称——

史小君的小说写到这里，铅笔尖突然折断了。她找来削笔刀，重新削好了铅笔。可是，她觉得再没有情绪写下去了。

结果，小说只留下这不完整的十三节。在圣经故事里，十三是个不吉利的数字。

现在回头看，这个漏斗式结尾其实并不高明，有点抖机巧。但八十年代读它，还是被它的叙述转换折服过。

《拉萨河女神》是他形成典型风格的开端。这篇小说里没有陆高与姚亮，只有数字。13人到拉萨河边度假，按年龄以数字代替。它以氛围作悬念的勾引，先是聚餐时不远处死猪的气息，然后2讲述似乎有神秘意味的故事，再然后下水游泳，水很冷。拉萨河女神，其实只是借8被埋在沙滩上的印痕，集体即兴创作的一个沙雕。叙述的结果是消解，其实什么玄秘都没有，这就是后来批评家们总结的“叙述圈套”。在那个年代，我们喜欢用英国美学家克莱夫·贝尔“艺术是有意味的形式”的观点，他的叙述对我们的牵引，就构成了形式。

2

《冈底斯的诱惑》在《上海文学》发表，是马原1985年崛起的开始。它的发表过程不简单——本来已经退稿了，是《上海文学》编辑杨晓敏向当时的主管李子云力争，还鼓动了一批作家帮助游说。我想，是《冈底斯的诱惑》超出了李子云的审美经验，但她的文学素养使她有警悟。现在，李子云去世已经多年，她去世于2009年。李子云当时就这个中篇，在1984年底的杭州会议上，认真听取过李陀、陈村、韩少功等多人的意见。这些人一致都推动，她是汲取了大家的判断，修正了自己，才有了马原的突破。

那时候西藏离我们还远，我还不知道冈底斯是朝拜的圣山。我是在近三十年后，气喘吁吁踩着积雪，在寒鸡低鸣声中，一步步走近雪雾弥漫着神秘不开颜的冈底斯主峰，在垒着玛尼堆等待寒气飘散时，想起了马原这个中篇。马原那时写小说，似乎是在排九宫格。这是古人从所谓“河图洛书”起，本就喜欢的寄托神秘认识的游戏。马原不断变换叙述的角度，其实就是数位的变化，这在表层构成趣味——逼迫你去思考逻辑关系。而他又是反西方逻辑的，他认为，西方逻辑是一种推演的程序化，而我们古人的逻辑，不是线性推演的编程。比如“白马非马”，观向一种更本质的认识论。这就使他的小说有了一种阅读的方法——你需要在破除线性关系的基础上，才能判断它究竟要叙述什么。

《冈底斯的诱惑》是由多个角色不同的叙述方式构成的，一共十六节。第一节是第一人称“我”在雨中叫陆高开门，让他参加探险队。从第二节里，能读到这个“我”是组织者姚亮，但姚亮其实只是一个符号。第二节是“我”叙述“你们”，这个“我”是十八军的老作家“大秃瓢”，由他引出探险的由头：因为猎人琼布的故事。但他之后似乎就消失了。第三节以第二人称“你”叙述琼布猎熊的经历，这是组成探险队的前提。但其中的悬念要到第六、七节才叙述，其实琼布后来才发现，他遇到的不是熊，是传说中的喜马拉雅山野人。所以，组成探险队是为寻找野人，野人当然构成着诱惑，这是小说的表层。

但马原绝不为了写探险，就如冈底斯只是一个谜底的意象一样。所以，第四节，就以第三人称，写陆高、姚亮发现隔壁计委院里有一个漂亮姑娘，与野人、探险没关系了。他们相邀想去看天葬，这时恰好，那个漂亮姑娘突然遇车祸就死了。于是，会不会遇上她天葬又成了悬念。这当然也是诱惑。

第五节是第一人称，“我”是陆高，是马原自己叙述他对神圣的西藏诱惑的理解。这一节回溯“我”去的经历，写“我”从睡袋里钻出来，看到雪后暗蓝色的天，星星又低又密，说“这是一条通向蓝色天幕，连接着

星星的通道”，写那个夕阳中巨大的羊头。马原表达的是，非这里生长的人才会称这里是诱惑。第六节又是第二人称，穷布描述他父亲在狩猎时的死，描述他所看到的野人。第七节又是“你们”了——“现在你们知道了，这只是个虚幻传说。喜马拉雅山野人早已流传世界各地，没有任何读者把这种奇闻轶事当真的。野人是世界四大谜之一，你们谁知道第四个是什么？”这又是叙述花招了，有意牵引你，这是诱惑的游戏。

接着用第三人称叙述陆高他们清晨雨中去看天葬，途中遇到了水沟，车开不过去，只能绕行。绕行又遇到拖拉机在前面挡路，他们就猜测这拖拉机是否就是去天葬的，那个美丽姑娘是否就在雨中车上。看天葬的过程延续八、十两节，中间却隔了个第九节，交代他们的探险终没遇上野人，不了了之。他们去看天葬，最终还是被天葬师驱逐——探险与看天葬，含义相同，都是外人被诱惑作祟。马原在第九节里交代了：而对于琼布而言，那就是生活本身。

再接着写天葬台回来路上，大约是司机小何讲述他当兵时的故事，引出顿珠、顿月兄弟的传说。顿月去当兵了，他的相好尼姆在他走后生了个儿子。阿爸咒骂她，她就搬出了家。顿月后来没再回来，顿珠成了说唱艺人，尼姆的阿爸死后，就与顿珠合了帐篷。这也是生活本身。这篇小说其实是批判“诱惑”假象，写藏民的生死态度的。冈底斯只是神圣的象征，马原根本就没去过那里，也不想以其为想象。从生死的角度，无论那个美丽的姑娘还是琼布的父亲、顿珠、顿月与尼姆，都写得朴实感人。我以为，马原是以真诚去感触西藏的，我喜欢他笔下的作品——

> 当第一线曙光爬上山梁，死者已经由神鹰带上天庭了。这是庄严的再生仪式，是对未来坚定信心，是生命的礼赞。

1985—1987，马原与莫言一样光彩夺目。马原吃亏，大约就亏在他追求的形式需要读者的智性解读，这给许多读者理解他的真实意图制造了障碍。读了《冈底斯的诱惑》再回头读他发表在1985年第四期《西藏

文学》上的《叠纸鹞的三种方法》，结构相对简单了。

小说开始是第一人称，“我”生了疖子，脸肿了。刑警队的小格桑来了，讲案子，这是叙述圈套。习惯了，笑一笑，翻过去就是。

然后，小格桑讲到八廓街修路，在一个老太太家墙下挖出了一具尸体。马原就叙述“我想起另一个”，也住在八廓街上，独居做私酒的老太太。“大格桑去买酒的时候，我也跟着去了。”大格桑与小格桑，就有了两个老太太。但马原真正要聚焦的是第三个，她是“中新社的刘雨”在小说中叙述的人物。小说中写到画家新建、庄小小和这个“中新社的刘雨”，应该都是马原在拉萨的狐朋狗友，确有其人。他们与“纸鹞”一起构成小说的外表。

这第三个老太太住在布达拉宫下，是个虔诚的佛教徒。她每天围着布达拉宫转经三圈，做了泥佛挣了钱，再倾尽所有捐给菩萨。拉萨打狗，老太太把那些受惊吓的狗都引到家里，她的家就成了狗的世外桃源。那么多狗要吃，她就到粮食市场买高价粮。最后，狗活着，老太太饿死了。

在老太太的故事之上，纸鹞呢？上海叫鹞纸，就是风筝。纸鹞飘在拉萨最蓝最蓝的天空上。拉萨河边洗衣洗发的一对藏族姐妹的妹妹说，她父亲会叠纸鹞，能叠出两种完全不同的。马原在《拉萨河女神》中已经营造过拉萨河的背景了，纸鹞与冈底斯一样，只是一个意象。他用“叠纸鹞的三种方法”来比喻三个老太太的故事。那么，这三个老太太故事后面是什么呢？

最后一个老太太的故事最完整，她倾尽所有，生活在信仰里。随后，卖私酒的第二个老太太，她挣钱的目的，也是把挣来的钱都贴到佛龛上。信仰是她们生活本身，是她们生活的寄托也是目的。那么，那个杀人的老太太呢？小说中，小格桑去查案时，“我”问了一句：“老太太是否信佛？”这是悬念，没有解答。

我想，马原要表达的，还是那些金光闪闪的寺院，那些飘动的经幡、萦绕的煨桑背后藏人的生活与宗教，世俗与神圣的关系。我感觉，马原从《冈底斯诱惑》开始的西藏题材小说，其实都是他在反刍中探究西藏的一个过程。他不是佛教徒，他是一个欲望喷薄而毫不掩饰的男人，但他对西藏充满敬意，绝不敢有亵渎之心。他的小说就以此构成了我对西藏的向往，尽管那时我还不懂拉萨的蓝天意味着什么。

3

马原参加了1985年5月的《人民文学》青年作家座谈会，他在会上侃侃而谈，尤爱悖他人而言他，与少言寡语的莫言截然不同。大家都在比各等现代流派的浏览面，他却兴致勃勃谈霍桑的《红字》，马克·吐温的《哈克贝利·费恩历险记》，甚至哈谢克的《好兵帅克》。他说他喜欢大仲马的《三个火枪手》，二十世纪作家，最多也就推崇一下纪德的《田园交响曲》与《窄门》，或海明威。那次座谈会后，他给我写了一个短篇《喜马拉雅古歌》。这是一篇色调强烈的小说，写猎人诺布骑马带“我”去珞巴人居住的山中小村林达。结构是现实与诺布讲述他阿爸的故事交替。

诺布十二岁跟他父亲来过这里，他阿爸爱上了这里一个美人，她是矮小的珞巴猎人的妻子。偷情暴露后，猎人就尾随他们上了山。诺布的讲述，清晨他在阿爸的鼾声中看到逼近的雪豹，同时见到了藏在树后张弓待射的猎人。猎人将箭射向雪豹，豹中箭扑向猎人，诺布阿爸打死了豹，牵马离开时，被猎人射死。诺布就一直将他阿爸拖到雪线之上，将他葬在了雪穴里。

在小说描写的现实中，他们到了村里一个老人家，见到一个老女人两边嘴角都被豁开，留下骇人的伤疤。她显然就是当年的美人。那么，

屋里的老人是谁？如直接交代他就是当年猎人，就太简单了。马原先让“我”问诺布：“你阿爸没死，他就是你阿爸。我注意到他右手食指掉了，你说过，是你阿妈咬掉的，她就是你阿妈。你阿妈做了对不起你阿爸的事？是被你阿爸还是被另一个男人剐了嘴？”再让诺布叙述，猎人的手指其实是被他咬掉的。诺布说，七天后叔叔陪他带枪来这里复仇，发现阿爸的坟空了，猎人把阿爸的尸体背到山顶，招来鹰群，正在天葬。于是他到山顶，跪在了猎人面前。马原是无意写传奇故事的，他的兴趣，在这故事里，诺布阿爸与珞巴猎人，雄壮与矮小的，角色是可彼此移换的，在移换中就有了丰富性。我印象深刻是，小说里，诺布阿爸猎杀的公鹿在喷血中发狂撞断了自己美丽的角，才安静地“卧下来，优雅地闭上了眼睛”。而诺布阿爸死后，“男性”仍然勃起，猎人就割了它唤鹰。那是1985年马原对强悍的赞美。

我记忆里，马原是住在交道口东棉花胡同口万之的宿舍里，给我写完的这篇小说。那时万之还在中央戏剧学院心不在焉当着老师，正办着出国。作家出版社要给马原出他第一本小说集，万之在给他写序。《人民文学》那时在东四八条，骑车到交道口很近。马原是个对吃喝拉撒日常生活得过且过的东北汉子，而万之是个好脾气、有条理又好整洁的上海人。万之让出宿舍任马原糟蹋，帮马原收拾，常无奈着，还满脸是笑。马原那时就愤愤于每年的小说评奖，一次次说，我们应该自己评一个奖，树立一个标准。他后来称这个奖为“喜马拉雅奖”，筹过款。我则以为，应该从北岛的《波动》、万之与铁生在《今天》上发表的小说开始，将八十年代的好小说重新排列一遍。

与马原再见是1986年，还是夏天。他好像都是夏天路过北京，这回是住在北太平庄《解放军文艺》编辑李晓桦的家里，李晓桦写诗，是他大学同学，锦州老乡。八十年代是亲密无间，可以没时没晌聊文学的单纯时代。那时大家都不视时间为珍贵，可以骑着自行车从一处聚会到另一处，到饭点无非加一双筷子而已。那时也很少有住旅店一说，朋友来了，就住家里，大家都在公共时代里尚未苏醒。到九十年代，似乎大家

才都被商业化洗礼，各自都珍惜起时间的价值，原来无间的朋友，也知道不预约是不便随意拜访的了。

那年夏天在北太平庄，记得我们边走边聊，走过很长的一段路。哪到哪，记不清了。只记得，到了李晓桦家里，马原出门去买了一只烧鸡、两个面包，算午餐，就又开始天南地北。马原虽兴致于叙述变化，但那时就对法国新小说、德语小说（比如伯尔、伦茨），甚至时髦的拉美小说没多大兴趣。那年他与我大谈麦尔维尔的《白鲸》的象征与多义性。

那次他给了《解放军文艺》一个短篇《拉萨生活的三种时间》，三种时间指昨天、今天与明天，他故意混淆时间叙述，写“六合之内，阴差阳错”。悬念是今晚康巴汉子为何白送“我”他昨天还叫价五百元的漂亮头饰，而“我”老婆听到了“午黄木”昨天说的天花板上的声音。这有可能不是现实，是“我老婆”小说的构思。头饰与天花板上的声音是否构成了逻辑的悬念？马原还是用反逻辑的方法来组织悬念的陷阱。小说的结尾是明天，“午黄木”借到一支小口径步枪，邀去打猎。此时天花板上声音又起，“我”开枪，打下的是抓老鼠的黑猫。通篇吊诡氛围。这样的小说那时能在《解放军文艺》发表，是因为陶泰忠在当编辑室主任。

1986年他写得最好是发表在《收获》上的中篇小说《虚构》，写“我”进麻风病村的恍惚经历。从遇见那个藏了三十年枪的老兵开始，到与麻风病女人的交往，一步步写老兵与狗、麻风病女人的性吸引与性排遣、珞巴男人与石雕，切肤感极强。这大约是马原写得最感人的小说，原因是他和皮皮还真进过一次麻风村。马原说：“进村三小时。”皮皮说：“不是特意，是路过。”小说中的人物关系则是黑暗中的浮想，三小时浮想成七天。这篇小说的结尾，“我”出麻风村后在公路道班睡了一觉，醒来是五月四日。而前面交代是，五一从拉萨出来，到玛曲是五月三日。按这个时间，一切也可变成只是他在道班过夜时做的一个梦，所有都只是一种叙述的逻辑真实。

那时候，我正筹备《人民文学》的合刊，我希望将一些有拓展意义的作品汇集在一起，马原就给了我《大元和他的寓言》。说实在，这篇小说我当年是不满意的，它将童年、知青的零碎记忆包裹在与李潮、金岱的现在时交往中，以寓意作诱饵。李潮是《青春》的编辑，金岱是《青春》的作者，都是真人真事。马原的意图，咀嚼轻漫而过的过去时，都可能产生寓意。因为他在小说中插入了卡夫卡、纪德的注释，卡夫卡就说，“只要你按照寓言去做，你自己就成了寓言”。因此，寓言是大人叙述的，大人叙述的寓言是属于孩子的，大人是借着给孩子的寓言，重度了自己的岁月。马原这样构思。

这可能是马原构思最松散的小说，当年他却固执地坚持要我接受这小说“很重要”。说它“重要”，也许因其中除了叙述寓言与生活的关系，都是他自己刻痕最深的记忆。比如蘸盐吃鸡蛋与往嘴里扔花生米，都是他真实的吃相。这是“干货”，未用技巧花招。他那时其实对技巧的使用已有了些警惕，但《零公里处》那样的质朴，还是很难回去了。

4

1987年是马原创作最辉煌的年份。这一年上半年，他只用了5个月，就写完了17万多字的《上下都很平坦》，发表在这一年第五期《收获》上。

这是八十年代马原唯一一部长篇小说，写知青生活。小说分为“弹子游戏”、“木马”和“三度重叠”三部，结构上，最后一部是故事的氛围总结，前两部分别是故事的缘由与外围展开。弹子游戏是弹子间较单纯的被弹击关系，旋转木马则复杂了，五光十色，在旋转中，距离与关系都会变得模糊。也就是说，第一部所显示的较清晰的关系，第二部是有意要形成焦点的模糊，这是马原的反逻辑立场使然。而在1987年的文学

圈内，大家对氛围的兴趣似乎都要大于故事，对模糊的兴趣似乎都要大于清晰。这部小说中，第二部人物关系的外延，其实变成第一部的氛围基座。第三部的重叠，重叠到最后，是一场要到来、已来过的海啸。从第一部到第三部，是消解，在消解中让你去重组人物关系，这是当时时兴的接受美学。

这样的结构中，第一部是完全写实，不断用悬念来推动你的好奇心。叙述方式是自由的第一人称，以"姚亮"为核心"弹子"，"陆高"很晚才出场。第一部中的锦州知青，姚亮与陆高、二狗、长脖四个男生，瓶子、小秀与江梅、肖丽四个女生，由男生串联出女生，再扩展成村庄关系。这一部，在"我"的叙述下，姚亮突出。马原用弹子游戏的方式，先弹向瓶子，这是性爱关系；再弹向同屋的二狗与长脖。二狗与长脖一出场，马原就交代了他们的死，完全打乱叙述秩序。从瓶子到江梅到肖丽，又交代肖丽的死，他/她们全都是死，这些死的因果就都变成读者期待津津有味地读到的悬念。也就是说，清晰是为了构成悬念。而对马原而言，悬念其实都是反因果的——你用因果去体会悬念，他反因果就又加深了悬念，这就构成了不一般的阅读关系。马原在八十年代的先进性就在于此。

六个人的死（在"我"的叙述中，姚亮在很久后也死了，但这并不重要），"我"着重叙述的，其实只有瓶子、肖丽和长脖。仔细读就能意识到，凸显这三者，是因为他/她们代表了不同的性符号。小说一开始，就交代瓶子"面朝姚亮坐在自己的行李上，两腿叉得很开"。她是姚亮的性对象。在第一部中，她的作用已经完成，所以就淹死了。第二部里，姚亮凸显的意义要抹去，就只在回忆长脖的文章中，提到他回避了帮她收殓，长脖帮她擦了身，因为"他毕竟不算个百分之百的男人"。

肖丽这个人物，马原其实早就写过一个短篇。在那个写得稚嫩的短篇中，她是"我"妈妈的干女儿，从小被继父性侵过。短篇小说《肖丽》中的她，是先误撞见书记田洪与江梅而被田洪奸污，为躲田洪而找胡强

为依靠，两人私奔抓回来游斗后自杀，很简单的逻辑。到了《上下都很平坦》里，马原故意掩盖、含混了田洪与江梅、肖丽的关系，只写肖丽因美丽就变成了大众性对象，自然最易“被淫棍纠缠，被纠缠吓坏了她就一头扑进胡强的怀里”。马原复杂了其中的关系——胡强成了个不能生育的男人，他老婆都是借种生的孩子，其中增加了一个“陈老道”。第一部结尾，“我”从胡强与他老婆嘴里知道，肖丽通过胡强老婆，结识了陈老道，怀上了陈老道的孩子，胡强的一个孩子也是陈老道的。陈老道七十多岁了，村里女人都愿意自己上门，肖丽是将自己给了他后告发了他。第二部里只交代她正准备告发田洪，在缘由隐蔽下，其存在似乎就为了被性交与准备告发，很畸形。

长脖呢？他本是村里的好人缘，“我”先交代他的险恶是随上了老狼。老狼是1962年下乡的，一个行为神秘的老知青，他在村里不下地，是个赌棍。顺逻辑思维，长脖的死会因为老狼，因为越赌就越有风险。随后“我”的叙述，又给他们同性关系的假象。但马原写故事都是为了设置诱惑陷阱，顺逻辑是为了反逻辑——老狼其实没危害，长脖跟了他，反而赢了很多钱。而作为性典型的另一面是，长脖从小就被踢坏了一个睾丸，所以他软弱而“不像男人”。他在第二部里随一个卖功夫的女人走了，那女人说能治好他的病，又给人想象的假象。最后，他的死，不仅与这女人无关，还颠覆了所有本来面目——他有钱，却无票搭车，最后残酷地砸死了车长而被判死刑，比谁都狠。

马原所玩的，就是利用常人的逻辑。在第二部里，姚亮坐上旋转木马后，与卑微的二狗的价值就一样了。在木马旋转，差别价值拉平之后，他的作用，就仅是看到有领袖气质，要自尊的陆高，最后也会轻易就跪在敌手面前。在第二部里，马原把所有凸出的部分都抹平了，“我”的叙述要强调的就是出乎意料——肖丽出乎意料，长脖出乎意料，姚亮与陆高的关系也出乎意料。最后的第三部，表面是说电话里，他与她的重叠，“我”与小秀、江梅“鬼撞墙”经历中，那座坟与两座坟的重叠。“鬼撞墙”经历中，他们遇到的那座坟应该是瓶子的。但在“我”的

记忆混淆中，小秀与江梅也已是死人，她们与瓶子便重叠了。

马原以重叠为尾声，“三度重叠”共三章，在第二章里，江梅告诉“我”的事实，说到田洪。她说，“田洪是个最会体贴女人的男人”。马原是有意要让读者产生所有关系都可能是错的，所有逻辑推理，可能都掩盖了真相的觉悟。因为小说本是虚构迷宫技巧的呈现。最后一章写海啸，马原强调的是意识与时间的错位，也就是说，坐标可能都在意识与时间的错位中。他的写作，着力在结构中寄托对本质与现象的思考。作家都在思考本质与现象，思考的立场不同，效果自然不一样。

我感觉，马原通过“弹子游戏”、“旋转木马”、“三度重叠”重新处理他的知青题材，不仅抹杀了英雄主义、抹杀了好恶，也抹杀了个人意志，剩下的只有本能——被生命欲望驱使的食欲与性欲，它们构成着庸常的生与也可能超越庸常的死。这部小说是题献给“我妻子冯丽，献给我未出世的孩子”的，第三部结尾最后一章，就是拉萨的爱情故事里，对“记忆的春天”的回望。我想，马原当年是要以这个长篇，向冯丽展示其才华的。那时我住白家庄，马原带冯丽到我家里的印象很深刻，瘦瘦高高的，目光犀利的一个文学女青年，笔名皮皮。《长袜子皮皮》是瑞典作家林格伦的作品。

遗憾是女性与男性之不同，大约越智性的女性，越愿意看到除了欲望，还有什么。其实，欲望是无须讨论的，智性的女性更期待看到欲望的处理方法。在《上下都很平坦》里，马原的处理方法，其实暴露了他自己的很多弱点。马原是处处要证明他是大男人，鄙视小男人的，所以他不屑暴露自己的弱点。而文学女青年其实会从偶像崇拜中成长的，成长后，她们未必会喜欢看到本质、就生活在本质里的大男人。这是马原与皮皮关系的后话了。

1987年马原与皮皮有了孩子，马大湾。先是皮皮生孩子，回了沈阳，随后马原1989年也离开了拉萨。他回沈阳前，似乎我们还见过一面，但那一年，大家都无暇于文学了。

马原回到沈阳成为市专业作家，他有搅动文学风潮的能量。辽宁春风文艺出版社那时有他两个大学同学，一个叫张英，一个叫安波舜，他们成了马原回沈阳后混在一起的圈子。张英是一个编辑室的主任和《中外文学》的负责人，那时推出过好几部令人注目的书，包括诺曼·梅勒的《刽子手之歌》、《硬汉不跳舞》，我想应与马原的推荐有关。马原喜欢诺曼·梅勒。安波舜当时在《中外文学》杂志积累作家的人气，跑北京来我家的次数很多，我给他推荐过很多作者。这两个人，张英后来与马原一起投入《中国文学梦》，梦想不成，就听不到音讯了。安波舜则在九十年代以“布老虎丛书”而成名，成了春风文艺出版社的总编辑。“布老虎”出的第一本是洪峰的《苦界》，洪峰是马原的兄弟，是他力推的。皮皮在“布老虎”也出了她第一部长篇小说《渴望激情》。

随后，马原就开始兴师动众拍摄他的《中国文学梦》——列出采访提纲，开始全国各地地毯式轰炸，采访作家、翻译家、批评家，也采访我这样的编辑。据说他当年是将所挣的钱都投入这个宏伟的拍摄梦想中去了。他的想法总是超前，让当事人回顾八十年代，以当事人现场的第一手采访，做一部影像的八十年代文学断代史，这个想法本身就激动人心。说他“兴师动众”，采访面那么宽，规模确实是空前的。他的单纯、憨厚、充满理想主义的眯缝着眼睛的笑也确实感染了大家，从老一辈到年轻一辈，没一个不认真支持的。他当时的说法，是要给八十年代文学留下活着的影像——“使大家能看到活生生的汪曾祺，看到活生生的莫言与余华”。采访前后历经八个月，后期整理，在我记忆中就延续了很久很久，几无音讯。按马原的说法，他是为了完成纪录片的后期，为拉赞助才到了海南，原始素材拍了4000多分钟，最后整理出了24盘录像带，时长120个小时。陈村后来跟我聊起这件事，感叹的是4000多分钟的原始带没能保留下来——剪辑毕竟丢失了很多，随着时间的推移，第

一手资料会越来越珍贵的。

这部八十年代的影像文学史，遗憾就是太超前。那时没有现在这么好的摄像设备，我相信灯光、摄影条件都相对是简陋的。简陋条件下完成的珍贵采访，是电视台感觉影像质量不高，还是因为采访太静态？最后竟导致没一家愿意购买版权，录像带至今还睡在马原的箱子里，面临受潮变质的危险，以致我们只能读到它的文字版。从文字版看，如用文学史定义，也许缺乏构架上的高屋建瓴，采访者之间有一个平行的问题，但活生生的问答本身就特别珍贵。我读文字版，内容确实简略得瘦弱了可惜了，但价值还是沉甸甸的。比如第一篇与陈村的对话，就特别精彩，尤其是其中谈男人的性的段落。其实，当时若每人都能放开来漫谈，不一定局限于文学，可能更精彩。与史铁生、王朔，也都谈得投机，尤其是王朔的俏皮。有些人是可惜了，比如汪曾祺，是和张炜一起谈的，汪曾祺应该单独谈，和张炜谈不到一起。还有些重要人物，比如李陀、阿城、贾平凹、张承志没采访，也是缺憾。但我意外的是，这部书先由长江文艺出版社，后由华东师大出版社出版，印数竟都非常低。令人抱不平的还有，作家出版社1997年出版马原的四卷本文集，印数也低。马原的作品不仅数量相对少，且传播力有限。我以为，从某种角度，是他的结构方式阻碍了读者。《欢乐》以后莫言的小说，其实也以他的方式阻碍读者的，但莫言是以强悍的力量，一部接一部长篇小说的轰炸，硬让读者不得不承认他的价值。马原却写了一部长篇就扔下了，他太易被兴致左右，不用蛮力。

马原到海南后，我们就失去了联系。听说他办起了公司，也做过房地产，但好像并不成功。他是一个很好的游说者，却成不了商人。听说他感慨，到了海南才意识到，文学不算什么，文学没人崇拜。因为在八十年代，他马原在内地，本是走到哪里都有充足的文学女青年崇拜的。到了海南，价值的标签只认钱，不认其他。也听说他做不成老板，就又回到写作挣钱，写剧本，电影、电视剧，但好像也都没见到影像。1997年，很偶然读到《北京文学》上他一个篇幅很短的短篇《开心的逃

逸》，写“我”在深圳一个奢侈品商场，遇到一个打招呼，却想不起来是谁的“戴金丝边眼镜的小男人”。小说中“我”的吃惊，先是见他买了一件7000多港元的“镶皮的便衣”，再是“惊骇”他抬手时见到了所戴的“至少在几十万到几百万元人民币的”江诗丹顿手表，最后，这个“小男人”带他到五星级酒店，他以一连串“天呐”的惊叹，慌乱地借口包丢在商场，逃逸了。说实在，读完这篇小说我感到心酸。尽管小说是虚构的，但其中的态度却引我注意。小说中先交代“我”有逛商店的嗜好，说“逛商店有如去公园去旅游景点，我看那些精美的商品就当它们是赏心悦目的风景”。这是马原的态度，八十年代他就这么说过，他是个物质主义者，钟爱各种名牌，喜欢奢侈品而未必喜欢自然的风景。他有一篇小说就叫《爱物》，写爸爸留给“我”的一支派克金笔，他好像就用一支值得炫耀的派克金笔，写大大咧咧的字。编文集的时候，有一册他专选了这《爱物》为书名。我辛酸的是小说中“惊讶”、“惊骇”，最后是“局促不安”。其中有这么一段话——

> 能在这样高档商场经常消费的，我记忆中一位都不认识。我那些得了六位数稿酬的同行们，没任何一位有这种资格。

九十年代是大众文化、商业化的洗礼，文学圈内也确实形成了令很多人选择困难的交叉的小径。马原在这十年里可惜在荒废不少。写这篇《开心的逃逸》时他在北京，我都不知道。那时《三联生活周刊》刚创办举步维艰，正是我焦头烂额的时候。

再后来，就听说他到了同济大学，讲经典，这是他的长处。他的阅历广，可以在文学史的纵横坐标中作小说解剖研究，将他的研究成果分享给有志于文学的青年，无论是经典欣赏引导，还是培养高层次的文学青年，都是功莫大焉。上海又有一大帮朋友：陈村、吴亮、程德培、程永新……他是离不了朋友圈的，这使他远离了商业圈中的窘迫，重新回到舒展的谈笑风生。他在同济大学讲课四年的讲稿集成了六本书，总名

为《阅读大师》，我最喜欢其中的《细读经典》，讲经典小说的结构，这是他最长处。可惜这部书只有二十五讲，他其实完全可以讲一百讲的，作家中大约没一人拥有他那么值得骄傲的阅历，而他的专长就是小说结构研究。

6

马原在上海八年，直到有了一个田径运动员出身的年轻新妻。随后，突然发觉肺上长了东西，做了一次穿刺，结果“未见癌细胞”。这穿刺本要做三四次的，马原说他决定放弃而离开上海——无论结果如何，此事预示他不能再在大都市待了，他很信预示。这一走，患病否成为疑问。马原的思维其实很清晰——患病与否，无非是有限之多少。他带着新婚妻子回了海南，在患病如何的自问中，突然就有了重拾小说的意愿，于是就有了《牛鬼蛇神》。我想，是《牛鬼蛇神》改变了病灶都有可能。

说实在，这部小说2012年出版时，我还以为是写“文革”的。因为“牛鬼蛇神”是清晰的“文革”词汇。我没想到，这是生命际会的含义——他，李德胜，后称“李老西”属牛；而大元，即马原自己属蛇。与五行对，丑属阴土，巳属阴火，牛蛇都属阴。

无疑是李小花引发了他构思《牛鬼蛇神》。李小花的父亲叫李德，我理解的事实应该是，马原娶了年轻的李小花后，突然有了时不乖我感。他反推自己从锦州到北京、到西藏、到海南的所谓因果，李德就引发出了李德胜这个人物。将李德胜放进《零公里处》，大元与他，就有了一辈子的莫逆之交。

初读《牛鬼蛇神》，未读通其中符码，我是感觉不爽的。这部30多

万字长篇的时空分为北京（卷0，“文革”串联，大元13岁）、海南（卷1，过渡17年后，1983，大元30岁再见李德胜）、拉萨（卷2，1988，海南建省后，大元邀李德胜到西藏）、海南（卷3，2008，大元邂逅李小花）。其中，《零公里处》整个成了卷0，只不过将锦州老乡胡刚换成了李德胜。卷2是将李德胜引进多篇旧作：《拉萨的三种时间》、《叠纸鹞的三种方法》、《喜马拉雅古歌》……其实仅卷1、卷3是新作。问马原为何要将旧作装进这个新瓶？答曰：“心里还是把《牛鬼蛇神》当作个人集大成之作，为了那些无缘读到其他的读者计。”

这部小说最吸引我的是卷1，大元进入李德胜的部分。这部分其实是核心。海南与西藏，马原要表达两个环境的关系——热带雨林里的阴与西藏高原的阳。这阴和阳各代表了什么呢？李德胜做不成乡村医生后，职业改为给阴界做纸工，替人送“下面过日子需要的东西”。地府是具象的。与其对比是西藏的天葬——肉身由鹰带上天，就进了天堂，融化在蓝天里，无须具象了。

马原的长处是结构。这部小说都采用倒置，每一部四章，都是从第三章开始，读到最后才是第0章。我想，倒置是因有了李小花，才有小说回溯的缘故。

卷1四章之重要，第三章先交代李德胜，很重要部分是他向大元叙述遇到“山妖”，这与《冈底斯的诱惑》中琼布遇到野人一样，是最上层的悬念——李德胜遇到了秘密，但他没能遵守天地间不能与人分享的法则，于是山妖全家走了，“秘密”成为小说中很重要的符号。然后第二章，大元因此走进吊罗山，住进雨林里那个小动物可以随便光顾的小木屋，见识了“五毒乐园”，也走进李德胜的家，见到了襁褓中的李小花，构成了因缘。这因缘是牛蛇关系、大元进吊罗山、李德胜进西藏的因果。这是悬念后的表层关系，从叙述效果说，这一章最吸引人，因为马原营造了一种真实的氛围。但所谓因缘、因果，都是顺逻辑。马原却要反逻辑的，所以，给人真实的贴近感，正是他设置圈套的手段。

再往下读，第一章标题是“天堂岛罡风”，这个“罡”是劲风，应是恶，这一章变成第三人称叙述，有点意思了。第三节先写李德胜女儿突发车祸夭折，紧接着又生下了一个畸形儿。第二节写“飞隼瀑布”下美丽草滩上开始的灾祸，李德胜梦到恶鬼说要每天收魂，就导致了一场瘟疫，他成了罪魁祸首。这一章不太能顺逻辑了。顺逻辑，罡风是对李德胜的报应与警示：收去了其手艺及与灵界的触角，不能再靠草药与自研的医术谋生，只能做纸工，服务于阴界了。但接下来的第一节还有另一层启示：李德胜的妻妹凶鬼附身，神婆写了个血符，让去吊罗山找他，他就成了鬼灵之间的中介。如何中介呢？他临行前梦到一个展开蚌壳的巨大“车鼇”，又专去拜见了这神物。“车鼇”其实应该是车渠，车渠是大蛤，因肉白如乳，也称“西施舌”，而“鼇”其实是蟾蜍。不知马原是否有意混淆了这两者？也许他觉得“车渠”之名不够神秘？小说中有意思的是，“恶鬼”与“车鼇”、神婆与他李德胜的气息接通后，“恶”就以放臭屁的方式走了。

那么，马原是要表达这种无法解释的感应与神秘吗？站在反逻辑的立场上，他不断在提醒，这世界上其实到处都是肉眼看不到，也就是正常逻辑无法归理的事。这一卷的最后一章叫“生命的徘徊特质”，大元与几位好友辩论，专门就谈及“逻辑筛子”的问题——以局限生命的“逻辑筛子”解释大千世界，看到的其实只是局限。

我是在读第二遍《牛鬼蛇神》时，对比他对旧作的重写，才意识到他为何要倒置。这部小说的每一卷里都穿插有理性思辨，最重要在卷1第一章的最后一节“关于上帝造人”。这一节中他强调，《圣经》记载，水不是上帝创造的，水托起了上帝之灵，水是所有生命的基础，所以是先有水，再有生命，有了生命才有上帝。这是一个次序问题。而上帝的作用是什么？“上帝说要有光，就有了光。”有了光，就有了自然界井井有条的逻辑，这逻辑其实是光的作用。没有光，世界就没有形，就无法形成“像”的整体认识。所以，所谓逻辑，其实只是人能看清的，被光照亮的空间。

紧接着，卷2李德胜到拉萨，进入《拉萨生活的三种时间》。《拉萨生活的三种时间》里的午黄木、子文走变成了启达与少华。他们请教小蚌壳寺里得道后自毙双眼的老喇嘛，老喇嘛还是说了那句“六合之内，阴差阳错”。出寺后，由李德胜点明：阴差阳错，是次序错了。这是原小说里没有的，所以，马原这部小说里真正的兴趣点，其实是次序构成的阴差阳错。在《拉萨生活的三种时间》里，次序构成阴差阳错，就是黑猫正好出现在了天花板上。《牛鬼蛇神》里呢？李德胜与他家人所导致的一切，究竟是怎样的因果次序？大元与李小花的因缘是始于小花在襁褓中、大元与李德胜在北京，还是2007年？按小说结尾丁当的说法，小花是天使，来带“我”度劫的。那么，“劫”又何生？阴差阳错，次序本都可以颠倒的，这大约就是马原要我们思考的。二十年后重新结构旧作，他一点也不觉得自己落伍。他自信地说，他自己治疗了病灶。因为他相信有水就有万物，这就是《牛鬼蛇神》里要讨论的次序。

写完《牛鬼蛇神》，他带着李小花从海南到了西双版纳，因为云南的水更好。他到云南后，2014年我曾去南糯山拜访，不巧他去成都，参加翟永明在“白夜”的诗会了。他自信病灶已经治愈后，是不会安于南糯山的。

现在他正在写他居住的《姑娘寨》。上部《姑娘寨的帕亚马》已经发表，帕亚马是哈尼族600年前的祖先。我想，应该还是那个主题，从《冈底斯的诱惑》到《牛鬼蛇神》，西藏，海南，现在是云南，他其实一直在与这个主题周旋中乐此不疲。

余华：温暖与百感交集的旅程



1

我通过《十八岁出门远行》认识的余华。《十八岁出门远行》是林斤澜与李陀接手《北京文学》后，1987年第一期的小说头条。这个不到六千字篇幅短篇的结构极其巧妙：我在山区公路上走了整一天，到黄昏时想起了旅店，找旅店时见到了汽车。搭车是一个转折，没想到车又坏了，坏到没法再修。这时有五个人骑着自行车从坡上下来，抢车上所载苹果，我在阻拦中被打。然后，更多抢劫者涌来，搬空了苹果，开始拆卸汽车，我发现司机也是同伙，他跳上拖拉机，抢走了我的背包。于是，天黑了，只剩下遍体鳞伤的汽车和遍体鳞伤的我。结尾是，我躺在

汽车里，见到父亲正在整理一个红色的背包。父亲说，“你十八岁了，该去认识外面的世界了”，“他拍了一下我脑后，我就欢快冲出了家门”。叙述已经非常老练。它不写承上启下的故事，只写悬念与悬念的意味——从旅店到汽车到司机到抢劫，最后躺在汽车里，“没想到旅店你竟在这里”，又出乎意外，用结尾联结了开头。在路上那时是时髦话题，没想到余华能以这样简略的线条，只以“走过去看吧”作支点，留出很多空白，就完成了这题材中的象征。这个短篇已经显示出余华出类拔萃的两个特点：睿智的构思能力与对精妙叙述的迷恋。构思决定框架，而叙述乃建筑美学。小说一开头，他就写“我从早晨里穿过，现在走进了下午的尾声，而且还看到了黄昏的头发”，推进极快，“黄昏的头发”是影子，他迷恋这样的句子。他写那个修车的司机撅起的屁股上有晚霞，轻易就摆脱了叙述的陈腐。

如果对比三年前，1984年，也是发表在《北京文学》第一期上头条的《星星》，就能意识到余华经历过怎样的脱胎换骨。《星星》是他第一篇发表在重要刊物上的小说，写一个智力超过他年龄的孩子（我以为，性格原型就应该是他自己），迷上小提琴后得罪了左邻右舍，也招惹了孩子们。最后，父母决定把小提琴卖掉，于是孩子忧伤极了。这是一篇因果明确，叙述直白的习作，当时的《北京文学》请他到北京改稿，让他加了一个光明的尾巴。那是苏辛群主事的时代。

余华因为这篇《星星》，进了海盐县文化馆，之前他中学毕业后，在一个乡镇卫生所当牙医。他认识我后告诉我，他最初的创作是由崇拜川端康成始——因为读到《伊豆的歌女》，使他有了最早的创作欲，他从川端康成小说中读到敏锐的多愁善感。他后来对川端康成的概括是：“川端拥有两根如同冬天里的枯树枝一样的手臂，他挂在嘴角的微笑有一种衰败的景象。”他说，改变是1986年春，一本《卡夫卡小说选》。在杭州的一家书店里，当时只剩下一本，朋友先买了。随后，回到这朋友家中，他许诺托尔斯泰的《战争与和平》，换下了这本卡夫卡，读到《乡村医生》后，如醍醐灌顶——原来小说还可以这么写。他

说，是卡夫卡解放了他的想象力，教会他要用异常锋利的思维，轻而易举，就直抵人类的痛处。他读到的这本《卡夫卡小说选》，应该是外国文学出版社1985年出版，孙坤荣主编的。

1987年余华像是迅捷完成了一个三级跳，一下子就成为莫言、马原之后，新生代作家中最耀亮的一位。他先在《北京文学》又发表了一个篇幅不到四千字的短篇《西北风呼啸的中午》，写一个陌生人上门，莫名其妙地拉“我”去看望一个将死的，其实并不相识的朋友。这个荒谬的中午，“我”被拉到一个死人身边，作为“朋友”，认了一个悲伤的母亲。这个荒诞结构，是他在《十八岁出门远行》成功的基础上，进而思索人与人关系的结果。写完后，他大约马上意识到了短篇小说空间局促而无回旋余地，于是就有了中篇小说《四月三日事件》。那时他还陷在抽象的荒诞里，《四月三日事件》很令我想到法国新小说派代表人物罗布—格里耶，它的主题是恐惧。小说以第三人称“他”，叙述童年视角中敏感到夸张的感觉世界。“四月三日”是个莫须有事件，是“他”在不安中感觉到会有什么“事件”发生。这预感从对“他”构成诱惑的女同学白雪的暗示与梧桐树下那个中年男子始，延续到最亲近的同学、父母与邻居。“他”先是处处感觉，大家都在背着他议论他；然后，事情真按他的想象发生，他处处感觉到被监视，所有人都参与了监视。他因此就感觉四月三日会有针对他的谋杀，结尾便爬上停在车站上一列货车的煤堆，决心离那个“阴谋”远去。小说是由荒诞想象构成的因果，作为他的第一个中篇，说实在写得有点累。他告诉我，这小说其实是他儿时梦魇的写照。他说他儿时梦到最多的是周围长满青苔的井，说不清在梦里曾滑到井里多少次。再有，就是在梦里杀人，没有杀人经过，只有因杀人带来的惊险追捕，常常吓出一身冷汗。他说他儿时因此有莫名的惊恐——走在狭窄的路上，常怕正常行驶的汽车会突然冲过来撞到他；夜晚走在弄堂里，对面过来的人影也会吓他一跳。在《四月三日事件》一开头，他就写道：“他突然发现自己踩在她躺倒在地的影子上，那影子漆黑无比，那影子一动不动。这使他惊讶起来。”这个“她”是“身穿淡黄色衬衣”的白雪。

紧接着《四月三日事件》，这年年底，他又在《收获》上发表中篇小说《一九八六年》，跳出惊恐开始写残酷。《一九八六年》有一个引子，交代“文革”中一个历史教师失踪，留下妻子与一个三岁的女儿，妻子后来改嫁了。历史教师是因研究古代刑罚而被抓，当晚其实他逃跑了，所以，小说真正开端，是他变成疯子，回到了镇上。这小说有意思是写受尽精神折磨的疯子与女儿现在一家的关系，从象征的角度，疯子当然代表“文革”那一段无法回首的过去。小说里，疯子回到镇上，影响了已经生活在新时代中女儿的欢乐，给“她”母亲带来了惊恐。疯子在自己身上一种种作古代的酷刑表演，那些鲜血淋淋的表演显然是他的研究与“文革”记忆的综合，他的表演就一次次传递给“她”母亲，赋予她噩梦。最后，“她”母亲终于恢复了正常，如释重负说，“天亮时我听到他的脚步，他走远了。”这时，疯子已经死了，“她看到父亲的头发全白了”，生活就迅速平复，他们三人又可以一起上街了。结尾一节，余华换了一个视角，写疯子叫着“妹妹”迎面而来，伙伴就对“她”说，这疯子在寻找他妻子，并暗示“她”看前面走来的母女。于是，“她看到这母女俩与疯子擦身而过，那神态仿佛他们之间从不相识”，“她俩走得很优雅”。从这个中篇起，余华找到了他独特的落点：以优雅的语言写残酷。这篇小说里，他写太阳，已经是“一颗辉煌的头颅，正在喷射鲜血”；写火焰，已经是“一堆鲜血在熊熊燃烧，噼噼啪啪四溅的鲜血溅到了他的脸上，像火星一样灼烫”。余华的写作方式与苏童是截然不同的，余华迷恋这种锋刃割裂皮肉中的张力。

2

1988年第一期《北京文学》发表余华的中篇小说《现实一种》，我们当时读到，都吓了一跳：他怎么能这样，似乎带着微笑，就轻松洒脱地写一个家庭，亲人之间越来越残酷的报复？一改1987年他对抽象提炼

的兴趣，这个中篇小说的故事性特别强。这残杀表面看是由哥哥山岗仅四岁的孩子皮皮不经意将弟弟山峰的儿子摔死始，但余华其实在写皮皮用耳光等待堂弟“如愿以偿的哭声”时，就铺垫了这种轻松的残酷。四岁的皮皮当然不懂得生死，他把堂弟抱出去看太阳，麻雀飞下来时，他觉得手里抱着的东西越来越重，自然就松了手。是余华的叙述令我们惊悚：没有这样写生命如此之轻的。山峰的儿子轻易就摔死了，山峰于是让山岗交出皮皮，做什么呢？让他“把那摊血舔干净。”余华描写，皮皮望着那滩亮晶晶的血，竟“想起一种鲜艳的果浆”，他伸出舌头，“一种崭新的滋味”竟“油然而生”。山峰随即一脚踢去，山岗就看到儿子“像块布一样飞起来”。

两个孩子都死后，山岗与山峰媳妇各自选择的报复手段是——山岗买回来一包肉骨头，带回一条小狗。他不动声色地把肉骨头煨烂，让山峰自愿绑到窗外那棵树的树荫里，用木板固定了双腿，将烧烂的肉骨头涂在他脚底，引小狗来舔。山峰奇痒难耐，就开始笑，余华写他的笑声“像两片铝片刮出来一样”、“笑得连呼吸的空隙都快没有了”。山岗却在旁边问他：“什么事这样高兴？”他让自己的兄弟活活笑死，不知余华如何能出其不意，想到如此恶毒的残酷。

山峰死后，杀人偿命，山岗于是被枪毙，他被戏剧化地连击三枪，而山峰媳妇的恶毒，是假充他妻子，捐献了他所有的器官。最后一节写医生们如何瓜分山岗的尸体——剥皮，取走他所有的脏器，最后一个外科医生要剔除肌肉与筋膜，带走骨骼。余华写他捏捏粗鲁的肌肉，对山岗的躯体说：“尽管你很结实，但我把你的骨骼放在我们教研室时，你会显得弱不禁风。”优雅又俏皮的文字，将冷酷写到淋漓尽致，这就是坏笑着的余华。

与《现实一种》同时间，他在1988年第一期南京《钟山》上发表了另一个中篇《河边的错误》，写一桩其实并不复杂，却叙述得扑朔迷离的杀人案。么四婆婆的鹅被放到了河边，她去赶鹅时被杀。就如侦探小

说的写法，余华在第一节就交代：当事人共有五个：三个男人，其中有一个是疯子；一个女人，最后一个是孩子。案情本是清楚的：凶手就是疯子，作案也非谋财害命，因为么四婆婆将攒下的钱折成一条，都搓在麻绳里了。余华有意隐瞒着疯子与么四婆婆的真实关系，小说结构在当事人被调查过程中的心理扭曲所造成的迷离，迷离中，案情继续发展，河边继续杀人，一直延续到那个目击者孩子被杀、另一位当事人自杀。余华是有意不交代彼此的因果，让你思考“错误”的意味：是疯子错杀，还是调查酿就了错误？最后，刑警队长开枪打死了疯子，“因为法律对他无可奈何”。公安局局长为了保护刑警队长，让他在医生面前扮演精神病人。这个中篇显得有点冗长，这是故事内核容量不足的缘故。

紧接着，就读到他在《收获》上发表的《世事如烟》。我记不清自己究竟是哪年初见余华了，向他求证，他说是1988年9月，他进鲁迅文学院后，之前与我通过信、通过电话。通信与电话我是记得的，我记得他得意地笑着的声音：“我知道，《十八岁出门远行》发表后，朱伟就会来找我了。”在我记忆中，依稀1987年下半年是与他见面过的，地点也许是在李陀家里。那时我住白家庄，李陀住东大桥，距离很近，我经常骑着自行车就过去了。我记得是在李陀家里，我们一起聊过笔记小说。八十年代下半期，在西方现代主义的种种技巧都已不再新鲜后，开始有回头看古人小说的回流。回头一看了不得，我记得那次话题就是聊古人的想象力与叙述之简洁。我读的是民国吴曾祺编的《旧小说》，上海书店的影印本。记得余华当时说他读的版本，不知是否民国江畬经选编的《历代小说笔记选》，那也是上海书店影印出版的。

我感觉，《世事如烟》明显是在阅读笔记小说的背景下，余华对自己的又一次迅速超越。没想到他能如驾清云般，轻松就掠那些陈腐而过，以“如烟”二字就鸟瞰了。不似我，迷恋而拘泥之。这个中篇用第三人称叙述，其中的角色都用数字或其他符号：7一病不起，算命先生说是被儿子克的，儿子换成鸡，病就渐渐好转了。接生婆的儿子是司机，司机梦见轧了灰衣女人，去找算命先生。算命先生说，防止另一只脚也

踏进死里，路上遇到灰衣女人就要停车。司机花二十元钱买下灰衣，开车轧了衣服，女人回家就死了。司机去参加灰衣女人儿子的婚礼，在婚礼上因屈辱自杀，也没逃过衣服的宿命。司机死后，接生婆深夜出诊，去的是坟场，接生回来遇见算命先生的最后一个儿子，算命先生的儿子死了，接生婆自己也死了……

这小说似乎处处在写命运之手操控的神秘宿命，算命先生似乎是枢纽所在。但在“如烟”的标题指向下，所谓命途，无论司机与灰衣女人、与2和6的女儿；无论3与她的孙儿、瞎子和4、算命先生与他儿子与4，都只是“世事”、“众生”，一张脱不出的棋网而已。说余华“轻松掠陈腐而过”是，他能像《聊斋》故事一样，精妙地写接生婆的阴间接生；能借葛洪的《抱朴子》说算命先生的续生术，脱出窠臼写“采阴补阳”；能不断脱离直接因果写意外；这一切的一切都构成一个个坚实的，供“如烟”鸟瞰的，棋格般的局部。在这些精彩局部的组接下，他以一个中篇，就凌驾了笔记小说的传统叙述类型综合。

更重要的是“如烟”的叙述。叙述效果，其实才见作家的真功夫。余华写这个中篇里司机见接生婆洗脸，竟能将水写成“像一张没有丝毫皱纹的白纸，母亲正将这张纸揉作一团”。小说中写得最精彩的段落，大约是第三节导致司机自杀前，新娘给他擦脸的过程和最后一节4裸着的歌声导引瞎子走进江水的诗意。余华写新娘给司机擦脸，先是“毛巾迎面而来，抹去了2的手指”，这是视线，像蒙太奇。然后，“一只手轻轻按住了他后脑，他体会到了五个手指的迷人入侵”。当他后来变得一无所有时，新娘按在他脑后的五个手指，又变成了“五个生锈的铁钉”。叙述入骨了。

瞎子与4这一对关系，是小说中的超现实叙述。4的声音是瞎子眼前的鲜艳，余华写瞎子初听这声音，“像水果一样甘美”，“飘来时似乎滴下了几滴水珠”。结尾4的歌声携带这瞎子走向江边，余华描写，4感觉到，江水正在给裸身的她“穿上一件衣服”，而4的歌声伴着江水慢慢淹

没瞎子的时候，瞎子又听到了那几颗水珠的跳动，“似乎是4微笑发出的声音”。余华说他写作进度很慢，这样的文字，确实是寻寻觅觅的结果。

3

1988年9月，余华就离开了海盐，进鲁迅文学院读书了。鲁迅文学院与北师大合办了一个研究生班，这是鲁院第一次培养文学硕士，当时的说法是，为了“青年作家的学者化”。

还记得第一次去鲁院找余华的情景。他和莫言住一个房间，莫言是在解放军艺术学院毕业后，到这里来读硕士的。从军艺来的还有刘毅然，刘毅然原是在军艺教电影课的老师。鲁迅文学院办研究生班似乎就这一届，因此吸引了很多人。我的熟人中，有北京写报告文学的沙青、写《无主题变奏》的徐星、写《塔铺》的刘震云，部队写《黑峡》的王树增。刘震云是北大毕业后，已经分配到了《农民日报》当记者，他的《农民日报》宿舍就在鲁院后面，是个走读生。外地来的，我熟悉的，有吉林写《瀚海》的洪峰、黑龙江写《北极村童话》的迟子建、安徽写《心弦》的严歌苓等。刚到鲁院时，余华还带着海盐的习气：手插在牛仔裤口袋里，耸着肩，叉着腿，头发中分，说话声响亮。他带我去食堂，就算是请了饭。

那段鲁迅文学院期间，余华就成了我家常客。那时我家有一个录像机，找录像带一起看电影，就成了一项大家欣欣然的活动。第一批录像带是吕梁从他秦皇岛的家里拿来的，我记得有斯科塞斯的《出租汽车司机》、安东尼奥尼的《红色沙漠》、费里尼的《8 1/2》、《放大》、雷乃的《去年在马里安巴》，都是他自己翻录的。秦皇岛海风潮湿，录像带发霉，图像很差，有的都放不出来了。然后到张暖忻那儿去借，从张

暖忻那儿借到，印象最深的片子是法斯宾德的《玛利亚·布劳恩的婚姻》。再到军艺刘毅然家里去借，刘毅然那里借到，印象最深的是贝托鲁奇的《巴黎最后的探戈》和戈达尔的《芳名卡门》。我家那时房子很小，仅里外两间，大家就都席地坐在化纤地毯上。记忆中余华最赞叹不已的是伯格曼的《野草莓》，最讨厌的是威斯康帝的《魂断威尼斯》，以致《魂断威尼斯》只看了三分之一，他就固执地坚决不让看了，那里马勒的柔板多深情啊。《野草莓》开头写年迈的伊萨克教授做了个梦，梦见街上的钟没了时针，教堂的丧钟响起时，拉棺木的马车将灵柩卸到了他的脚下。大家就一下子都被震撼了。影片写老教授于是决定开车去参加从医五十周年的仪式，途中回到他老家，看到当年景象。野草莓联系着他的青春期恋人，表妹莎拉。感人的是，老教授去看望他还健在的母亲，母亲让他去拿那个玩具盒，当年玩具还在，孩子们都走了，世事如烟。余华最喜欢的是《野草莓》的结尾——参加完仪式的伊萨克晚上入睡前，看到萨拉在指引他寻找父母。他站在山坡上，看到年轻的父母正在河边钓鱼。时光倒转了。

那段时间余华和格非经常在我家相聚，聊天南地北。记忆中最难忘是1990年夏天，余华、格非一起在我家看世界杯。那个决赛之夜，我们准备了啤酒与各种吃食，余华坚挺马拉多纳，我则赌德国队，格非态度游移。那是贝肯鲍尔主帅的德国队，他站在球场边，就似乎拥有着无限力量。那晚其实卡吉尼亚停赛了，马拉多纳被布赫瓦尔德钳住，跌跌撞撞只有一脚射门，但余华就是喋喋不休说，德国是一驾陈腐的马车。既然打赌，就会时时觉得险象环生，呼吸急促。胜负似乎是在快终场前奠定的，沃勒尔冲入禁区被绊倒，布雷默罚的点球。我还记得余华当时气急败坏的样子，随后便自嘲“阿根廷虽败犹荣，阿根廷虽败犹荣！”此时天色已大亮，大家伸着懒腰，方觉到在地毯上坐得腰酸背痛。

刚进鲁院时，余华还沉浸在古典小说的典型场景里，1988年底在《北京文学》发表了中篇小说《古典爱情》：公子柳生赶考途中被大户人家的花园吸引，在“吟哦”声下，见到了绣楼上的小姐惠。随即就伫立

窗下，雨中还在等待，直到感动了惠，让丫环放下根绳子，使他攀上绣楼缱绻。四更时分小姐惠剪下秀发作定情物，催他离去，临别时说："不管榜上有无功名，都请早去早回。"余华设计的故事曲折是，等柳生落榜归来，花园已颓败不存，惠难觅踪影。三年后，柳生再赶考，遇饥荒年间，以人为粮，在小酒馆竟遇到成为菜人的惠，已经被人买下了一条腿。他以盘缠赎回惠的腿，保了她全尸，将其洗净后埋葬。有意思是，再过几年，柳生清明祭扫惠，在墓旁搭了茅舍，惠竟在夜晚身披月光而来。第二天他挖开坟冢，见她栩栩如生，通身长出粉红的鲜肉，那条断腿也已长好，似在安睡，不久便可醒来。结尾是，此晚惠再来，悲戚地说："小女本来生还，只因公子发现，此事不成了。"余华重新组合了经典桥段，出色的还是叙述。比如他写绣楼上惠的声音如"滴水般轻盈"，柳生还是"沐浴到了"。写小酒馆里凄厉的喊声，则"似乎被剁断一般，一截一截而来，柳生觉得这声音如手指一般粗，一截一截十分整齐地从他身旁迅速飞过"。

1989年初给我写的短篇《鲜血梅花》，他用一个武侠的标题，写类似博尔赫斯的交叉小径。"鲜血梅花"是指主人公阮海阔父亲阮进武的梅花剑，余华写此剑沾满鲜血，"只须轻轻一挥，鲜血便如梅花般飘离剑身，只留一滴永久盘踞剑上，状若一朵袖珍梅花"。阮进武在剑上留下九十九朵梅花后被人所害，余华描写是"双眼生长出两把黑柄的匕首，舒展的四肢暗示着某种无可奈何"。阮进武妻于是等了十五年，等儿子长大，自焚了自己，让他去寻找仇人。这小说其实是写阮海阔寻找仇人的盘桓之路，母亲告诉他两个人的名字：青云道长与白雨潇。他先见到武林中的两个类型：满身涂满剧毒花粉的胭脂女与满头黑发都是暗器的黑针大侠，分别托他向青云道长打听刘天与李东的下落。他因记着青云道长而错过了白雨潇；见了青云道长，又先顾打听刘天和李东，错过了自己的问题。他无奈只能在重新寻找白雨潇中遇到黑针大侠与胭脂女，告诉了李东与刘天的下落。等到三年后见到白雨潇，白雨潇说，你的杀父仇人是刘天和李东，三年前已经死在了胭脂女与黑针大侠之手。他的寻找路线，走了一个圆，是冥冥中被安排的。余华轻松就消解了功夫，

傲视了武侠模式。

这篇小说发表在《人民文学》1989年第三期的小说专号上，一起发表的还有格非的《风琴》、苏童的《仪式的完成》。

1989年他还在南京《钟山》上发表了中篇小说《此文献给少女杨柳》，故意用三个清晰的时间点与三个形象可游移的人物，构筑了一个叙述迷宫。1989年我在《读书》上开“最新小说一瞥”的专栏，记得我当时是专门将时段与人物关系列了一遍，才明白了余华的角色替代伎俩。

4

《此文献给少女杨柳》里有三个时间：1988年5月8日、8月14日与9月3日。5月8日是遇到少女杨柳的时间，这个杨柳大约与“昔我往矣，杨柳依依”有关。8月14日是少女杨柳死后贡献角膜的时间，9月3日是外乡人恢复光明，坐上去小城的汽车的时间。在车上遇到舟山的沈良，讲述临解放，国民党军官谭良在小城指挥工兵埋了十颗定时炸弹。余华借这三个时间，交叠了“我”和“外乡人”、杨柳的关系，也交叠了谭良、沈良的插曲。5月8日，先是陌生少女走进“我”，干扰了“我”的生活，“我”被逐到街上，就遇到了外乡人。外乡人说，十年前的5月8日，他在路上也遇到这样一个少女，因过目不忘就患了眼疾，后来被送到上海治疗，8月14日因移植了少女杨柳的角膜而复明，9月3日为寻找杨柳的父亲，上了来小城的车，却在车上遇到沈良，被当年谭良埋下的炸弹所牵制。小说一共分四章，第三章的叙述，变成5月8日少女走进“我”的住处后，“我”患上了眼疾，在上街买窗帘时遭遇了车祸，8月14日在上海医院里做了角膜移植，捐献角膜的少女杨柳是因白血病死亡，9月3日与外乡人、沈良一起，坐上了回小城的汽车。读到这里，你就意识到余华的叙述策略了。最后一章的“漏斗”是，“我”找到杨柳家，杨柳的父亲说，

女儿一生都没去过上海，但她确实8月14日安静地死在了家里。我进杨柳的房间见到照片，确实是5月8日来的女子，而杨柳生前所画，留在她印象里的男子，则就是外乡人。这个结构有意思在，时空变移其实是吸引你注意力的陷阱，他事实要写“我”与少女、与外乡人想象、神游中那种不可名状，那种深夜走在街上、灯光与阴影下的惶惑，这是余华跟我说过，他驱逐不走的儿时记忆，窗帘也是一种凝固的意象。

鲁迅文学院的研究生班是1991年春节前毕业的，余华毕业后先成为嘉兴市的专业作家，分到了一套三十平方米的房子。在这房子里，他写完了第一部长篇《在细雨中呼喊》。《呼喊与细语》是伯格曼的电影，那段时间余华沉浸在对伯格曼的热爱中，这电影一定启发了他自己对呼喊的体悟。伯格曼电影开头那晨雾氤氲中大树的光线，不同频率滴答着时光的钟，然后是艾格尼丝艰难的喘息，我们当时就感叹不已。生死，隔膜，怜悯，亲情，余华借了这“呼喊”的意象，斑驳的记忆如同重新曝光显影，他将钟声换成遥远的雨滴声，在雨滴声中展开池塘、田埂、泥土、小桥、母亲蓝方格的头巾与父亲握着的长长的粪勺，展开时光荏苒中各种童年、少年情景的纠缠、悲伤，剪不断、理还乱，难以自制、无法释怀。这第一部长篇，余华就选择贫困的农村为他叙述的基点。他在1994年编辑他的第一套三卷本作品集时写过一个自传，自传中说他生于杭州，一岁时，父亲为了当外科医生，从杭州到了海盐，母亲也只能放弃了在杭州的生活。按余华自己的说法，到海盐后，他家住在一条胡同的末尾，胡同外就是农田，父母的医院被一条河、一座桥隔成两半，这就是他在小说里描写的南门。小说的第一节，“我”就看到两个城里孩子“穿着商店里买来的衣裤”，坐在树荫下的小圆桌边吃早餐。这两个城里来的孩子，应该就是余华和他的哥哥。小说里，这两个孩子的父亲是苏医生，而“我”父亲，则是一个天天咒骂“我”祖父、半夜钻出斜对门寡妇的被窝，再钻回母亲被窝的无赖村民孙广才。余华说，他是从小与农村孩子一起玩耍长大的，但重要的是，他在这部小说回首往事时，就将“我”换成了农民儿子的视角，这为他凝注乡村中国提供了便利。他在思考这部小说的落点时，就已经明晰了：没有孙广才这样父亲的童年记

忆是苍白无力的。因这清晰认识，才有了他之后越写越深刻的《活着》、《许三观卖血记》，直至《兄弟》。

《在细雨中呼喊》似乎是童年记忆中的故乡，但余华当然不是小说中的“我”孙光林，他似乎在这些玩伴之中，似乎又站在远处看这些童年情景，这是最值得称道的叙述者选择。这部小说里写各种各样的死亡，刚开始是“我”弟弟孙光明的死，他在摸田螺时为救一个八岁的小孩淹死，余华描写，“我弟弟最后一次从水里挣扎着露出头时，睁大眼睛直视耀眼的太阳”，像一幅画。然后是“我”母亲的死，母亲之死很大原因是“我”父亲孙广才与“我”哥哥孙光平。孙广才将家里东西都陆续搬到寡妇家，孙光平也半夜从寡妇的后窗进出。孙光平后来娶了媳妇，孙广才管不住自己的裤裆，孙光平在羞辱中割了他爹耳朵而被判刑，出狱后，母亲就释负吐血死了。母亲死后，父亲住进寡妇家，天天喝酒，喝醉酒就掉进了粪坑。这就是农村的真实。小说里写的最好是祖父孙有元在“我”父亲的嫌弃中等待的漫长的死亡，他死了一次，要被埋葬的时候又活了，余华写他“像一袋被遗忘的地瓜那样搁在那里”，而他儿子孙广才则为他的不死越来越丧失耐心。

这部长篇，写的都是无奈——无法抑制的欲望所构成的命运无奈。他写孙广才的欲望，出门卖菜回来，等不及回家，找个没人的房子，在鸡啄脚的戏谑中，在长凳上就兴冲冲履行了“欲望的使命”。他写寡妇赤裸裸就勾引了苏医生；而苏医生的小儿子向同学传阅女性生殖器照片，竟想强行去看一个七十岁老太太“真的东西”；大儿子则在僻静的胡同里施暴于少妇，被游街劳教，最后死于脑出血。“我”养父王立强，一个人武部干部，在办公室桌子上被捉了奸，要用手榴弹炸死捉奸人，结果炸死了她孩子，再炸死自己。一切皆因非常原始，无法遏制、无法抗拒的欲望。

小说里“我”在性萌期曾瞩目的两个对象：村女冯玉青与同学曹丽。余华在开头第二节就写冯玉青早晨站在门口微微右侧地梳头，“初升的

阳光在她光洁的脖子上流淌，沿着优美的身姿曲折而下”，很青春照人。但这美好象征轻易就被村里的王跃进睡了，失了自尊。“我”成年后再见，她已经变成了小男孩鲁鲁的母亲，一个悍妇。她晚上接客被警察抓住，鲁鲁就成了孤儿。而曹丽与音乐老师的私情也很快暴露，写出厚厚的交代材料后，也就毫无自尊地就埋没了短暂的高傲美丽。

这个长篇也分四章，每章四节，余华按读者的阅读兴趣，轻易就做时空跳跃，可读性极强。从第一节的“南门”到最后一节“回到南门”，小说写“我”在蒙蒙世烟中渐渐萌醒的过程。刚开始，弟弟孙光明的死，使他意识到，河“需要别的生命来补充自己的生命”。然后，苏医生的大儿子苏宇告诉他“我也和你一样”，使他走出手淫的恐惧与战栗，懂了友情。在祖父对弟弟孙光明的诱害中，他知道了阴影的无奈。最终，在最亲近同学的诬陷中，他懂了走过绝望，还能回到亲密，慢慢理解了这个爱恨错杂的世界。余华在写这部长篇的过程中，是越来越享受叙述构成张力的乐趣。他用这样的语言：“我的身体已经失去了过去的无忧无虑”，“总之，当我们凶狠地对待这个世界时，这个世界突然变得温文尔雅了”。

5

紧接着就是《活着》。《活着》的篇幅还不到十二万字，大约是他写得最短的长篇。记得九十年代初，我们曾在一起说到长篇小说的容量，余华的观点，长篇的篇幅，十五万字内就够了，读着不累。

表面看，《活着》的结构有点笨。由一个类似他自己当年在文化馆下乡采风的身份，引出历经沧桑的老人的讲述。其实，以“我”的视角看老人，凸显了油画色彩斑驳的画面感。小说开头，“我”看到老人的脊背与牛一样黝黑，犁开的田地像“水面上掀起的波浪”，老人唱起粗哑苍老

古朴的歌，正是这画面，深深感动了张艺谋。老人以一个个人名吆喝着牛，到小说结尾，你才知道，这些亲人构成了老人一生的辛酸依恋史。最后，这个家只剩下他，福贵，他买下了这头待宰杀的老牛，也称“福贵”，他们还活着。活着是进行时，老人讲述这活着的过程太凄苦了。

我觉得，一个人生，真不可能遭遇不断接踵而来的那么密集的苦难。陪伴他的亲人全死了，最后只剩下他命最硬，余华把这历程极端化了。

老人讲述的解放前部分，是一个富家少爷的吃喝嫖赌败家史。余华写他的富，用了一个别致的说法：“我们走路时鞋子的声响，都像是铜钱碰来撞去的。”少爷迷上了赌，将一百多亩地家产都输给了龙二，净身出户，只能成为佃户，从头做起。而进城为他娘请郎中，又被抓了壮丁，亏得能躲过战场上的子弹，成了俘虏后得以回乡。土改时，事情反过来了：亏得他把一百多亩地都输了出去，使龙二成了替死鬼。这个故事很典型。我大伯解放前本也有几十亩地产的，母亲在我儿时就老说，亏得你大伯年轻时吃喝嫖赌，把这地都输给了人家。要不，一解放，他的成分就是地主。

解放前这段，有意思是用了戏谑。余华居然形容嫖妓就像水喝多了要去方便一下一样，“说白了就是撒尿”。他的小说里，没有鼓荡情欲的兴趣。他让“我”喜欢上一个胖胖的妓女，“她躺在床上一动一动时，压在上面的我就像睡在船上，在河水里摇呀摇呀”。他让“我”骑她，“骑在她身上像是骑在一匹马上”，荒淫无度。

解放后也有戏谑。人民公社炼钢铁，“富贵”老人的讲述是，到城里买回一个汽油桶。汽油桶怎么炼铁呢？在桶里灌上水煮。1958年炼钢铁是建土高炉，用烧窑的方式。余华大约没见过窑厂，亏他想出来这么个水煮的黑色幽默。水当然是煮不化废铁的，但因夜间守炉睡着了，水烧干，汽油桶爆炸，铁竟就意外练成了。再一个黑色幽默，是悲伤了——县长的女人生孩子大出血，学校组织孩子们去献血。儿子有庆因为跑得

快，排到了第一位，却因不守纪律，被拖了出来。但排队的孩子居然血型一个对不上，只有他是对的，结果，一抽血，抽不停了，硬是把个儿子抽死了。

余华是通过一个个死，写活。解放前，家败了，“我爹”就从粪坑上掉了下来。他蹲在粪坑上出恭，原来两条腿是像“鸟爪一样有劲”的。娘病了，“我”进城请郎中被抓壮丁，回来娘已经没了，这都死得合理。解放后，三年自然灾害，媳妇家珍得了软骨病，却没死，第一个死的是只有十三岁的有庆。然后，聋哑的凤霞好不容易出嫁了，找着一个憨厚老实的二喜，却难产死了。凤霞死了，家珍也死了；家珍死了，二喜夹在水泥板里，也死了。二喜死后，唯一剩下二喜的儿子苦根，竟也因为吃多了煮熟的豆子，撑死了。我总觉得余华的心硬，他能这样接二连三地写非正常死亡，贫困中的命，太脆弱。

这部长篇写得朴素。其中感人的是凤霞送人与有庆喂兔子那段。把凤霞送回去，余华先写风中“凤霞双手捏住我的袖管，一点声音也没有”，“两只小手搁在我脖子上，手很冷，一动不动”。进了城，放下她，要送走了，她“只是睁大了眼睛看我”。写有庆，一天三顿放学前割草喂兔子。成立人民公社，羊充公了，他还是每天三顿地送草，直到羊被宰杀了，他不知所措再去羊棚看，棚里已经空了。再给他买了两头，人没饭吃了，就把羊换成了粮。写得最感人当然是家珍，她辛劳一世，送走了两个亲生的孩子，陪伴“我”走过最难的日子，最后安安静静就走了。余华写她的最后是，“胸口的热气像是从我指缝里一点一点漏了出来”。因为这些辛酸的感人，老人陪伴着蹒跚的老牛，在夕照中絮叨一个个亲人的名字，就有了特别苍凉的感觉。这个《活着》，每读一遍，都读得伤心，也就会有趁着在世，要珍惜亲人的觉悟。

余华后来在这部小说单行本出版时写了个前言，他说，他是在听到一首史蒂芬·柯林斯·福斯特（Stephen Collins Foster，1826—1864）所作的《老黑奴》后，被这首歌深深打动，才引起了写这部长篇的冲动。这

首歌是福斯特离开家乡去纽约前创作的，当时他父亲与两个兄弟都已去世，两个姐妹出嫁，另一个兄弟也去了克利夫兰，家空了。老黑奴是他妻子家去世的真实原型。这首歌里唱道——

> 快乐童年，如今一去不复返。亲爱的朋友，都已离开家园，离开尘世，去那天上的乐园。我听见他们轻声呼唤着我，我来了，我来了。我已年老背驼，我听见他们轻声呼唤着我……

余华说，他是从这首歌里听到一种对苦难的承受力，听到一种在承受一切中无怨无悔地活下去的态度。他说，这部小说的写作，其实改变了他对现实的敌对态度，使他意识到，作家的使命不是发泄、控诉或揭露，而应该展示高尚。这高尚“不是那种单纯的美好，而是对一切事物理解之后的超然”。——人生必要走过艰难、苦痛、欢乐、悲伤，这就是活着。所以他说，他写成了一部“高尚的作品”。

余华与陈虹是写《活着》时结婚的，《活着》的解放前部分，他是请了创作假到北京写的；回到嘉兴，再写完了解放后。这部长篇发表在1992年第六期《收获》上，1993年陈虹作为空政文工团的创作员，分到了房子，他也就成了随军家属。这一年我是下决心离开了《人民文学》，到三联书店，因为《人民文学》荒废了我整整六年生命中最宝贵的时光。到了三联书店，先是创办《爱乐》杂志，那时三联书店寄居在永定门外一家面包厂里。余华有了新家后，置办了一套音响：美国的音箱，英国的功放、飞利浦CD机，按他自己的说法，“像联合国维和部队”，然后就有了我领他去买CD的故事。那时常去的是陈立在北新桥当掌柜的那家店和小魏在新街口当掌柜的那家店。余华开始买CD是1994年，记得1994年11月我与他聊音乐，有一个对谈叫《重读柴可夫斯基》，发表在《爱乐》第四辑的柴可夫斯基专辑上。那时候他已经买了300张CD了，他说，音乐“像是炽热的阳光和凉爽的月光，或者像暴风雨似的来到我的内心”，很疯狂。

6

在余华的长篇小说中，《许三观卖血记》相对写得很顺，1995年春节后动笔，到9月我接手《三联生活周刊》时，他已经写完了。这部小说的结构是最简单的：一个人物许三观，横跨了四十年，只写卖血的一件事。

小说的开头，许三观刚过二十岁。余华是用第三人称，通过许三观视角中衰老的爷爷、四叔，还有年轻女人的屁股，开始他的叙述。三观乃从事物缘起中悟空、假、中三谛，许三观的父亲早夭，是个农民，不会有这觉悟的。因此，余华是要用这个符号，大约想让读者读过这四十年的卖血故事后，回味卖血这象征，琢磨一下这三观。或许，只是一个模糊的隐喻或暗示。

小说开头，余华让这个许三观问他的四叔："是不是没卖过血的人身子骨都不结实？"四叔就告诉他，这地方，没卖过血的人都娶不到女人，卖血是身体的证明，所以，许三观到了娶女人的年纪，就要先卖血来证明自己。

但凡好小说，作家的叙述一定是气沉丹田，游刃有余地舒展。读过这部小说，最难忘大约就是许三观尾随根龙与阿方，一碗接一碗喝水的场景。这是卖血的仪式感。阿方用碗来比喻，一次可以卖两碗血。许三观就感叹：吃一碗饭只能长几滴血，两碗血要吃多少碗饭啊！阿方就传授他：卖血前要先喝水，喝到肚子又胀又疼，因为水会浸到血里，血淡了，就多了。水当然不可能浸入血液，这是余华的狡黠幽默，却符合农民的朴素认识。于是，他们一共要喝八碗水，这仪式一直要喝到"胀鼓鼓的水"在肚里晃荡，"像十月怀胎似的一步步小心翼翼走"。等输完血，步履蹒跚走向厕所，在牙齿磕碰声中一泄如注，然后进桥塊的胜利饭店，拍着桌子豪迈地要一盘炒猪肝，二两黄酒，仪式才完成。猪肝补

血，黄酒活血，堍是拱桥的脚，大约只有江南水乡人才懂得“桥堍”。余华写这过程，细节丰富，似身临其境。其实，只有跟在根龙与阿方身后，不厌其烦提问的，才是他余华自己。

这小说的血脉是慢慢渗透到许三观身上，又从许三观渗透到许玉兰，再渗透到他们儿子的身上。卖了血，许三观就骄傲地可以找媳妇了。他找到许玉兰的求爱方式、许玉兰在他与何小勇之间的选择方式、他给儿子的起名方式，余华都在熟稔农民的前提下，把质朴推到了极致，处理质朴的方式是幽默。这就是余华在这部小说出版时后记里说的，“用现代叙述中的技巧，来帮助我达到写实的辉煌”。这部小说发表在1995年最后一期《收获》上，余华那时喜欢在年底的《收获》最后一期亮相，他一直感慨李小林对他小说的体贴。而我当时在净土胡同焦头烂额，记得是在楼上楼下盯版的间隙读完的这小说，读完就急切给余华打了电话。这小说1996年6月就在江苏文艺出版社出书了，黄小初的责编，小初是几乎天天跟范小天、叶兆言、苏童混在一起的小兄弟。

余华小说之好读，不仅因他的叙述疏朗，不用粘连纠缠的句式，且推进也快。许三观以一笼小笼包子勾引许玉兰，“一个月以后，许玉兰嫁给了许三观”，只寥寥几页纸篇幅，写得妙趣横生。许玉兰成了媳妇，简练跳跃过去，很快，儿子就生了三个。许三观称三个儿子：一乐、二乐、三乐，许玉兰问他：“我在产房里疼了一次，二次，三次；你在外面乐了一次，二次，三次，是不是？”这就是余华所说的技巧，指叙述态度。

其实这部小说的选词炼句很接近中国传统，对话的功夫很深。按经纬结构说，经线是许三观四十年卖血记，他以卖血渡过了这个家经历的一个个难关，因他之血，他家没再夭折死人，维护了家的完整。卖血其实就是卖力气，小说一开始，阿方就告诉许三观：“力气有两种，一种是从血里使出来的，还有一种是从肉里使出来的，血里的力气比肉里的力气值钱多了。”而在小说高潮中，为救一乐，许三观苍凉地说：“我三

个月卖了三次，把身上的力气卖光了，只剩下热气了。前天在林浦卖了两碗，今天又卖了两碗，就把剩下的热气也卖掉了。”这其实还是“活着”的主题。这条经线按说是戏剧化的，但其中细节与氛围的把握，始终能保持身临其境感，就一点不感觉这卖血原是个概念。当然，这经线是由纬线支撑着，纬线不仅是四十年所经历的类似炼钢的荒谬、三年自然灾害的饥饿、“文革”的人性践踏，更重要是亲情的淬炼。

这小说好在只用特别少的材料，就裁出一件合身的衣服，且穿在这衣服里的身体又特别饱满。其实，纬线只着重了两个人物：许玉兰与大儿子一乐。余华有意让许玉兰在认识许三观后，还让何小勇“睡”了，有了一乐，使许三观成了所谓“乌龟”。与许三观只用不到十页篇幅，就与许玉兰有了三个儿子的大刀阔斧节奏比，余华用整部小说中接近一半的篇幅，绵密地写许三观与一乐完全融为一体的细致过程。一乐先因打破了方铁匠儿子的脑袋，要赔钱，许三观就说，这钱他不能出，因为一乐是何小勇的儿子，他已经白养了九年，这在朴素的情理中。何小勇不仅不出钱，还打了许玉兰；许三观让一乐去找何小勇，何小勇将其骂走；许三观任凭方铁匠拉走家里属于许玉兰的所有东西去抵债，看似冷漠；然后，他婚后第一次去卖血，把这些东西都赎了回来，就有了一波三折的感动。随后，再强化一次：三年自然灾害，一家人眼看喝玉米粥熬不下去了，他第二次卖血，为“吃一顿好饭”。但去胜利饭店吃面条，独减去了一乐，因为一乐不是他亲生的，就只能五角钱，吃一个烤红薯。许三观的逻辑是，“这钱是我拿命换的，我卖了血让你吃面条，就太便宜那个王八蛋何小勇了”。这也符合情理。一乐于是为吃面条去认何小勇，被何小勇赶出来而出走；许三观先让许玉兰去找，许玉兰找不回来，他才自己去找；又是一波三折。当他让一乐爬到他背上时，才成为他悲喜交集，不是亲生更似亲生儿。这两个桥段间，还有一个许三观因与林芬芳偷情卖血败露的插段，也符合朴素的农民心理。许三观对许玉兰说：“你和何小勇是一次，我和林芬芳也是一次”，扯平了。

我佩服余华是，他通过精心设置，一波推一波，使一乐和许三观的

亲情逻辑朴素坚实，用音乐术语说是，构成了很长很长感人的旋律线。这旋律线一直延续到，“文革”中，许玉兰被称“妓女”，许三观给她送饭，在米饭下藏红烧肉；延续到一乐得肝炎后，他先是找遍熟人筹钱，何小勇老婆与她两个女儿给的钱最多，就补了善良的一笔；然后就是他沿途一路卖血，进入结构中的高潮——卖到第三次，休克了，反输七百毫升，将两次挣的钱都输了回去；随后遇到两个摇船兄弟，卖了他们一碗血，再买出去两碗，因为他们的血浓，“一碗能顶两碗”；这在现实中当然不可能，这就是余华用到出神入化的黑色幽默。

从高潮跌下来，许三观到了上海，见到一乐，马上就是结尾：他成了六十岁老人，为想念猪肝与黄酒再去卖血，被年轻的血头羞辱。许玉兰就在胜利饭店给他点下黄酒与猪肝，温馨中，仪式完成，不再是冷酷的基调了。这就是余华令我口服心服的又进一步。

7

《兄弟》是余华篇幅最长的小说，上下部五十多万字，证明了他的体力。五十万字沉甸甸的，读起来却仍然不觉得累。余华自己的说法，这部长篇最早动笔于《许三观卖血记》发表后的1996年，写了两三万字就放下了。等捡起来再写，2004年了，很顺利，用了一年多就写完了。“现在看，是命运的安排，1996年时觉得中国的变化很大，决定写。到2004年再看，1996年的变化不算什么了，所以，2004年才是写这部小说的最佳时机。”因此，这部小说的主题是写天翻地覆的造化弄人。我问他1996年写的两三万字是什么？他说，上部开头部分，也就是李光头在厕所偷窥，被赵诗人揪住游街的情节。那年代，在公厕里确实能听到女厕那边的声音，我下乡的地方，简易公厕只隔了一层板。余华的黑色幽默手段，亏他想得出来，能把头插进蹲坑，“就像游泳选手比

赛时准备跳水的模样”。

我觉得，余华的写作特点是“锋利”，砺乃锋刃，这锋利指他能锐敏切割出现实的断面，让你直视筋髓组织。好刀锋利不见血。换一个角度，他喜欢用“力量”，他说，他崇尚“用力量写作的作家”。我以为，他是以锋利来体现“力量”。他喜欢海涅的诗句：“生活是痛苦的白天，死亡是凉爽的夜晚。”

余华的锋利直接体现在这部小说的结构上：他以十四岁的李光头的偷窥开头，李光头看到了五个屁股，最重要的屁股是林红的。他用洋洋洒洒一节的篇幅，写从派出所民警的询问始，小镇上一堆人对林红屁股的兴趣。李光头就用他掌握的“稀缺资源”，做起蹭吃面条的生意，不仅铺垫了林红，也铺垫了李光头的生意脑袋。

这部小说的结构精妙在，李光头十四岁时的偷窥，其实是一个“有其父必有其子”的引子。这个引子后，才开始上半部李光头的父亲偷窥，淹死在粪坑，宋凡平走进这个家庭的叙述。上半部完全是为下半部林红这个人物的正式出场作铺垫的，一般作家大约都不会采用这样的结构方式。余华要极尽铺垫之能事——他写宋凡平在灯光球场上高大魁伟，一手一个举起宋钢与李光头、抱起李兰，写李兰被他的魁伟卫护的幸福，是为了铺垫婚后一年，他就为了去上海接李兰的承诺，而被活活打死。更残酷的是，为了铺垫李兰的钱只够买一口最小的薄皮棺材，棺材里装不进他的尸身，身体进去了，腿在外面，只能就砸断了膝盖，将小腿放在大腿上。膝盖显然是隐喻。

上部与下部，余华写的都是变化的残酷。上半部里，今天宋凡平还是灯光球场上众人瞩目的扣篮球星、高举着最大一面红旗红光满面的旗手，明天就被戴上高帽，打成鲜血淋淋。那个长头发的孙伟，今天还耀武扬威，因为其父是宋凡平的看守；明天父亲资本家的身份被发现，他就因卫护长发而被割断了动脉，他母亲成了赤身裸体的疯子，父亲的精神彻底崩溃，就将铁钉钉进自己的头颅自杀。这是“文革”。

对我而言，上部中最难卒读的，就是宋凡平逃出仓库，在棍棒下一次次挣扎着也要上车，最后“身体像漏了似的到处喷出鲜血”的情节。初读与重读，我都是有意避开这残酷，读完下部，再返回来忍受这赤裸裸的血腥。上部写宋凡平的死与李兰的死，目的都是铺垫宋钢。下部里，宋钢跟着骗子周游去走江湖，甚至做假胸手术屈辱地推销“丰乳霜”，也是为了让妻子“无忧无虑生活一辈子”的承诺。而李兰的死，是为了让宋钢答应，“不管李光头做了什么坏事，你都要照顾他”，是为了让宋钢承诺：“剩一碗饭，我会让李光头吃；剩一件衣服，我会让李光头穿。”在这样的铺垫下，下部，翻天覆地变化下的李光头、宋钢与林红——当李光头变成超级巨富，宋钢下岗后变成一无所有，唯一的“财富”，就只剩下林红可以转让了。我听很多年轻读者认为，下半部与上半部风格不符，或认为下半部不如上半部。其实，上半部，有了宋凡平才有宋钢，有了宋钢才有相濡以沫的兄弟。下半部，则是锋利地切割兄弟的内涵——林红是两兄弟的结蒂，宋钢遗书中用李光头所说的“哪怕天翻地覆慨而慷了，我们还是兄弟”，其卧轨，实际就构成比他父亲之死更深刻的悲剧效益。

下部李光头、宋钢与林红的关系，余华是以坚硬的逻辑来体现他的锋利的：一开始，当李光头以他的组织能力成为福利厂厂长，认定林红非他莫属，想尽种种办法，越追求就越把林红推向宋钢。此时，李光头蛮横地说，“林红是我的”，以兄弟要挟，宋钢就做到了不惜伤害林红。而宋钢因伤害了林红要自杀，李光头一句“兄弟也一样宰了”，却觉悟了他，使他真的走向林红，兄弟龃龉了。但李光头落难，宋钢以林红每天给的零花钱救济他，两人在垃圾堆前一起吃饭，做到了“剩一碗饭，也会让李光头吃”，温馨感人。李光头也非混蛋，他发达了，让宋钢做他的副总裁，给林红一笔钱，保他们衣食无忧。其实，如果宋钢做了副总裁，或者林红告诉了宋钢李光头救济的真相，后面的悲剧也许就不会发生。但宋钢“我没有这个能力”的自卑与李光头“不能让宋钢知道”的嘱咐，也都合情合理。于是，宋钢为了让林红过上好日子，就只能跟上周游，这是“有其父必有其子”的必然。宋钢一去不返，李光头买来奔驰宝

马，让林红揭幕，这个关键的转折点，余华注意了写林红的忧郁、苦笑、不知所措，到最后关头，她还哀求地叫起宋钢的名字。但李光头给了她从未有过的快感，苏醒了她的性愉悦后，伦理问题就变成锋利的逻辑——李光头给了宋钢从未给她的东西，给了她两性关系的本质，这时候，历尽艰辛只挣回三万元回乡的宋钢，就必须选择死亡了。

我理解，从情节因果看，这部小说的上部是下部的铺垫；从社会面貌看，下部又与上部，形成了两个时代的对照。上部的凄惨故事是“文革”对人性的践踏，是一场政治运动调动激发了斗争中的兽性。下部呢？表面看不再有斗争与血腥了，只不过社会形态颠倒了——令李兰担忧的李光头靠做垃圾生意就能成为巨富，成了巨富就成为全镇的权力意志。相对应，踏实本分的宋钢就成为丧失了尊严的弱者，不用政治运动，金钱所构成的权力，从更深刻的内心，构成了残酷的杀人效果。绝非“伦理颠覆”这一简单的论断，就可论说李光头、宋钢、林红这三角关系，转了一圈而颠倒的悲剧。

我理解余华这部长篇是以黑色幽默的手法，表达了“新批判现实主义”。这个“新”就体现在通过其表达手段，锋利地揭示这两个时代关系的深度。传统的“批判现实主义”揭示的只是现实本身。余华后来发表了他创作这部小说时的几则日记，其中一则写到他对上下部两个时代社会形态的看法。他说，“文革”是一个极端，今天是另一个极端。那么，余华站在什么立场呢？他说，他希望这部小说能使人人意识到，我们需要自救。

8

2006年写完《兄弟》，2012年写《第七天》，中间隔了六年。《兄弟》篇幅最长，《第七天》篇幅最短，余华自称是写一个“历史地标故

事集”，社会历史地标。他巧妙地用了一个七天的构思。《圣经》里，上帝在第七日造齐了万物，第七日是安息日，上帝赐福于安息。在我们传统理念中，七是生命的数字，七日来复，故星期日也称“来复日”，“反复其道，七日来复，天行也”。余华的“来复”是什么呢？这个长篇的结尾，伍超晚来一天，错过了“鼠妹”。“鼠妹”已经安息了，他却不会再有墓地。没有墓地就没有归宿，但小说中的“我”对他说，走过去吧，那里的树叶会向你招手，石头会向你微笑，那里没有贫贱富贵，没有悲伤疼痛，那里人人死而平等。

他问：“那是什么地方？”

我答：“死无葬身之地。”

这部小说就如法国作曲家弗雷的安魂曲，有意抹杀了经文中本应有的末日审判，对死亡的恐惧。没有上帝的权力意志，死也就抹杀了生的阶级关系、抹杀了善恶。不再有天堂地狱、因果等级，也就无须尔虞我诈，有墓地者均可安息，无墓地的游魂也可在青草遍地、流水潺潺、树上结满硕果，到处盘旋着夜莺般歌声的彼此亲爱中永生。这样美好的永生，无非是肉体腐烂，都变成身材不一的骨骼而已。余华是有意将死后的“这边”与《创世纪》第七日之圣联系起来——死无葬身之地，也就无忧无虑，重新回归了自然怀抱的“伊甸园”。“这边”与“那边”，自身、人为的罪带来的苦痛，形成了鲜明对比。显然，这部小说中展示的现实是夸张的，充分戏剧化的，这夸张与戏剧化就为了表达“罪”——社会机器造就的种种生之卑微，及因卑微造就的，到了“这边”才看清是荒谬的悲剧。这部小说，余华采用极简的表现主义方法，因此导致有些读者因其中使用了一些类似恶意拆迁、刑讯逼供、隐瞒死亡人数的社会新闻元素，便以为是“串烧”了社会热点，用小说创作参与了表达社会宣泄。其实，表现主义是将现实提炼为表现的结构，现实之种种是在冥河的“那边”，用余华自己的说法，只不过是投射在“这边”的倒影而已。

余华说，他是因获得了那个火葬场来的电话：“你迟到了，还想不

想烧”的奇思妙想，才找到了通向这部小说的桥梁。这个第一天写得太精彩了，一个作家的财富，莫过于其想象力。想象一个走向火葬场的死人，身体飘忽着失去了重心，视觉呢？余华写因爆炸，五官错位，眼睛移到了颧骨的位置，“鼻子旁边就是鼻子，下巴下面就是下巴”。他以虚无缥缈，古小说中仙人的轻盈飘忽写温暖的阴间，阳间反而是阳光照着的冷酷了。反其道而锋利，余华捕捉细节的能力是太强了，他通过雪花写死人的阴寒，雪花纷纷扬扬，“恍若光芒”，“飘落在脸上，脸庞就有点温暖了”。拉美魔幻现实主义小说中的顶峰作品，墨西哥作家胡安·鲁尔福的《佩德罗·巴拉莫》，写“我”走进一个故人生活的村庄，就没有这样的环境营造，只有赤裸裸隔世的真实。

在《兄弟》中，余华用五十万字，写一个结结实实的人物——李光头的权力实现，这权力具体体现在对林红的性征服上，富裕权力崛起于贫困被奴役的辛酸之上。《第七天》，他用不到三分之一的篇幅，反身再来关怀这个贫困群体。余华大约是因不愿再重复许三观那样，对沉重的卑微的凝注，才改用这样一种凌波微步般诗意的手段，写他们因难以承受生命之重，才急切地从“那边”走向“这边”。彼岸成了“那边”，本来的阳光明媚变成凄风苦雨；“这边”本来被死神操控于伸手不见五指，暗黑的恐惧，反而变成了有良田美池桑竹之属的桃花源。这当然是余华在追求锋利中，创作途径之必然。

我想，余华是因不愿再写卑微者在这弱肉强食的世界里的残酷了，才找到这样一种反其道行之的方法。这小说中的“我”是在冠名“谭家菜”的廉价饭馆里，吃一碗廉价的面条而被炸死的。谭老板制造爆炸，是因不堪负债，负债是因各种社会权力的盘剥，生意惨不忍睹。谭老板一家到了“这边”再开张，就不再有欺压敲诈，在到处欢声笑语中，不用愁容满面了。“我”在饭馆，之所以没有逃跑，是因看到了前妻自杀的消息。“我”的美好生活是因前妻出轨始，前妻出轨是因向往富裕，富裕生活向她招手后又很快将她抛弃，将她推向出卖尊严维持生计的绝路。尊严卖光了，就只能自杀，在“这边”与“我”重逢，重温了往昔的温

馨。“我”呢？一个从列车卫生间厕所降生到铁轨上的苦孩子，幸得一位铁路工人收养，在养父的艰辛中好不易大学毕业，找到了体面的工作与体面的妻子。无奈所有美丽女人都难逃诱惑的罗网，漏屋偏逢连夜雨，妻子出走，养父患癌，只能买房辞职尽孝道。养父不愿拖累儿子而出走，儿子就开始了茫茫人海中的寻找，最后他们也只能在殡仪馆相认。这部小说里，这些人物都只呈示各自的类型，余华不愿再累赘现实世界中他们的脆弱无助，于是反过来，就写他们在“这边”获得的尊严。

小说中写得特别感人的，就是第六天送“鼠妹”去墓地的仪式。“鼠妹”之死，卑微到只因贫困的未婚夫伍超欺骗了她，送了她一个假iPhone 4s而自杀。伍超守候病父获知“鼠妹”的死讯后，卖肾给她买了墓地。“鼠妹”去墓地要先净身，余华描写她躺在青草与野花上，青草与野花低头凝视着她，“它们的凝视遮蔽了她的身体，青草就在她身上生长，野花就在她身上开放”。然后，骨骼们每人双手合十，捧着树叶之碗里掬起的河水，排起长长的队列，“青草与野花接过河水，抖动着浇灌了鼠妹”。再然后，制衣厂烧死的几十个女工给她缝出一条曳地的长裙，二十七个死婴以带笑的歌声伴唱，这些死婴像花环，环绕着发现他们的李月珍，李月珍成了他们的母亲。这真是门德尔松《仲夏夜之梦》里那个走向婚礼的唯美主义场景啊。读到这里，我真的落泪了。这些卑微地生活在社会底层，任意被人践踏伤害的小人物，也只有这样，才能表现出光彩与尊严吧。

可惜是，很多读者看不到作家在叙述角度选择上的无奈。这部小说出版后，遭遇的非议大约是最多的。余华因此而写了一篇文章，他说，他正是因为现实世界的冷酷，才想赋予温暖。在“这边”，那个被枪毙的“睾丸”才有可能每天与被他杀死的民警下着悔棋，等待他得到烈士的称号，“仇恨被挡在了那个离去的世界里”。在“这边”，那个商场大火里被烧死的小女孩说：“我以前只有一个爸爸一个妈妈，现在有很多爸爸很多妈妈。”余华在这篇文章的结尾说，他是在现实世界令人绝望之后，“写下了一个美好的死者世界”。

现在，余华还在写那部新作，写写停停。“一部写了近二十年的小说，清末民初时的故事”，他说。清末民初，他如何形成自己独到的叙述呢？我好奇，我期待着。

苏童：
飞越我的枫杨树故乡



1

我1987年到南京才认识苏童。那时他在《钟山》当编辑，还住在宿舍里。《钟山》编辑部在湖南路一栋旧楼里。

我是因范小天的邀请到南京的，那时小天在《钟山》当编辑部主任，还没当上副主编，苏童到《钟山》，应该是他看中的，苏童是他师

弟。那时小天在南京，围拢了一个文学圈，叶兆言与苏童，都还没成为专业作家，却已经是核心成员。兆言那时在江苏文艺出版社蔡玉洗手下当编辑，天天为上班叫苦不迭。我们在一起相聚，兆言请我到他家吃饭，他好吃，厨艺高超，小天、苏童、黄小初作陪。记忆中第一次准备的主菜是菜花甲鱼，是他自己上菜市场挑的，大家砸巴着嘴连称鲜美。苏童相比是小辈，他像个虎头虎脑的清纯少年，不善言谈，说话还常带点羞涩呢。我注意他走路会晃起肩膀，身上能量无处消遣的样子。他熟谙西方各种流派作家，当然更青睐美国作家，从辛格、贝娄、菲茨杰拉德、马拉默德、诺曼·梅勒、福克纳、纳博科夫到麦卡勒斯、奥康纳，如数家珍。1987年我们已经开始聊雷蒙德·卡佛了。苏童对文学的狂热，表现在对各流派西方译作如饥似渴，他是从山花迷径路中，寻找自己路标的。

苏童的第一篇小说发表在1983年南京的《青春》杂志上，取了个阿尔巴尼亚电影的名字——《第八个是铜像》，是他在北京师范大学中文系读书时的习作。他没当过知青，这篇小说却写一个老知青回城，使一所老厂起死回生。他说："此篇太低端，最好忽略"，以致1988年编第一本小说集（上海社会科学出版社出版）时，就把它剔除了。他认为，《桑园留念》才是他创作的起步。这个短篇其实写于1984年，先刊登在韩东组织"他们"文学社，主编的民间刊物《他们》上，1987年才正式发表于林斤澜、李陀接管的《北京文学》。余华的《十八岁出门远行》发表在第一期，这篇小说发表在第二期。

《桑园留念》奠定了他小说的独特味道。桑园是他最早的环境营造：吱呀响的木门，涂过桐油的木窗，沿河濯衣的石阶，还有桑园里开花甜腻的桂花树，都为表达霉菌一样在其中发酵的性。苏童小说中，其实写得最好的就是性。这是写一个十五岁少年的性萌醒，那个用姐姐的目光制止"我"的肖玉，因肖第人流过三次，最后在竹林里与毛头抱在一起死了。而"我马上意识到应该发生点什么事情啦"的那个辛辛，结尾从老石桥上走下来，变成一个腆着大肚子的女人。青春就这样，在感伤中

结束了。

1987年他在《上海文学》发表《飞越我的枫杨树故乡》、在《收获》发表第一个中篇《1934的逃亡》，一出场就成了一流作家。在《飞越我的枫杨树故乡》中，苏童确立了“枫杨树”这个他营造的地域的名称。这“枫杨树”与贾平凹的商州、莫言的高密乡，应该是不太一样的概念。苏童的父母是江苏扬中人，他似乎十岁才去过一趟老家。“枫杨树”应该是他意象中南方、他故乡的象征。他让他的“枫杨树”地方开满“莽苍苍红波浪鼓荡的”罂粟花，这“枫杨树”更接近于福克纳营造约克纳帕塔法的感觉，更是意象所在。与福克纳一样，苏童刚开始也写并不成熟的诗，钟情于诗境。

《飞越我的枫杨树故乡》构成了独特的视觉：我是“从祖父被回忆放大的瞳孔里看见我的幺叔”。也就是说，结构是，祖父的叙述被“我”的想象合焦。在对祖父苍老叙述的想象中，苏童定格出一个个浓郁的象征画面——先是在鬼节那天送鬼烧花，牛车上堆满晒干的罂粟，牛身上涂满花生油与罂粟粉，“绚丽夺目地被缚在车轩上”。幺叔一骗腿上了车，大鬼小鬼就跟着他出发了。晴天碧空里火捻子燃烧起来，牛车奔驰，在幺叔身后，大鬼小鬼就在火焰中幻变成花干花蕾花叶。多出色的画面营造能力啊！谁能有这样的联想？

再写疯女人穗子，幺叔是与穗子在河里如游鱼般光裸嬉戏时淹死的。这个穗子，是猩红色罂粟花窒息人欲望的载体。苏童描写，清晨下地的人们能见到她在罂粟花波浪中的裸体睡姿，“仿佛一艘无舵之舟在左岸的猩红色花浪里漂泊”。然后用出色的视角，写“我”在摇篮里，目睹了那个守灵之夜，见到“幺叔的精灵在河水中浮出，遍体荧光”，“我”再回到祖父膝下，听祖父告诫“带幺叔回家”。通过意象自由地组织叙述时空，一点不被时空束缚。

《1934年的逃亡》其实是《飞越我的枫杨树故乡》中所营造意象的扩充。幺叔在这小说里，是陈家的老大狗崽，狗崽也是从小拾狗粪，与

狗厮混；狗崽也是早夭，死因也是女人。他偷看了麻油店的小女人环子与他父亲的交媾，引发抑制不住的手淫，最后死于伤寒。这个中篇延续《飞越我的枫杨树故乡》中“逃亡”的主题，“逃亡”是指迁徙，这“逃亡”最终是由环子完成的，她从祖母蒋氏手里偷走了“我父亲”。

小说从财东陈文治用望远镜观看在水田里插秧的“我”祖母蒋氏开始叙述，苏童居然会写“她后背有一小片被染黑的阳光起伏跌宕”。这是陈文治望远镜的焦点，这追光使蒋氏脊背上有“温暖的雾霭散起来”，陈文治就不停用衣袖擦望远镜的镜片。这就是苏童独特的叙述魅力。他写生育能力强的蒋氏，竟会用这样的句子：“她觉得自己像一座荒山，被男人砍伐后种上一棵又一棵儿女树。”

故事是简单的——祖父陈宝年十八岁娶了祖母蒋氏，婚后七日就到城里去谋生，他是个竹匠。蒋氏怀孕了八次，生了七个孩子，除了老大狗崽与老末“我父亲”，另五个都死于1934年的霍乱。这些孩子中，也许老大狗崽就是陈文治的，但苏童只交代，“我设想陈宝年在刹那间为女人和生育惶惑过”，他不需要考虑情节承上启下，他只感兴趣于一个个色彩缤纷的场景，他的兴趣是“网状的情欲”。

他把故事浓缩在1934年。这一年，陈文治通过望远镜，窥见了“我父亲”出生的全过程。这一年，陈宝年的竹行生意火了，吸引了村里男人去投奔。十五岁的狗崽在收到父亲捎来的竹刀后，也进城去找父亲，见到了麻油店的小女人环子。小说中精华在描写偷窥。陈文治望远镜里，蒋氏在麦浪中金光耀眼地生产，“眸子痛楚得烧成两盏小太阳”，胴体变得丰盈美丽，这完全是梵高的金黄色调。苏童写“我”父亲诞生的哭声震落了陈文治手上的望远镜，摔碎了镜片，陈文治的白锦缎裤子于是亮晶晶湿了一片。而狗崽窥视阁楼里的父亲与环子，苏童描写的是声音——环子的猫叫声“湿润地流出房门浮起竹器作坊，”使狗崽漂浮起来，“他的双手滚水一样在粗布裤裆里沸腾”。这个麻油店小女人对两个少年的勾引，是通过晾衣服时拧蓝旗袍来完成的，那旗袍甩出蓝色的水

滴，蓝也是梵高的色调。故事最后，陈宝年把怀孕的环子送回村里，蒋氏在酸菜汤里做手脚，打掉了环子的孩子，环子带走摇篮里的“我父亲”，完成了逃亡。蒋氏身边一无所有了，就让陈文治用轿子抬进了黑砖楼。

现在回头看，1987年的语境中，这个中篇太具炫目的色彩。想象力决定作家的生命力，苏童对意象捕捉与夸张营构的能力，使当时模仿他写作的许多作家相形见绌。

2

似乎终于功成名就，苏童1987年结婚了，妻子是他中学同学。在《桑园留念》中，似乎有点模糊的印象？是他在老街石桥上经常窥望的？1988年他分到了房子，居然是距新街口很近的一座小木楼。我们去看他的“新房”，苏童抑制不住对这木门木窗老房子的喜爱。房不大，却是楼上楼下，有踩上去咯吱吱响的木梯。魏红是过了几年才调到南京的，这小楼上、地板上就成为我们席地而坐，极佳聊文学的地方。这里没做饭处，吃饭要上邻近小饭铺。还记得苏童买了个微波炉，抱怨用它热菜很难吃，挠着脑袋的情景。似乎是1988年春节我回上海前，全家还在这小楼上，苏童卧室兼书房的门外打过地铺。八十年代，是混在一起，可以不分昼夜的年代。

1988年范小天拉我和兆言、赵玫，要模仿李陀、冯骥才编《当代短篇小说43篇》，也编一套年选。然后，江苏文艺出版社的蔡玉洗又邀我改造《东方纪事》杂志，南京就成了我那两年特别亲近的城市。范小天、苏童、叶兆言、黄小初，也成了我那段时间最亲近的朋友。

我在《人民文学》只经手发了苏童的一个短篇《仪式的完成》。那

是刘心武重新启用我编辑1989年第三期的小说专号，余华、格非、苏童集中在一起亮相。余华的《鲜血梅花》、格非的《风琴》、苏童的《仪式的完成》，这一期是1987年后，《人民文学》最亮丽的一期。在这一期经我手发表的，还有林斤澜的《氤氲》、查建英的《献给罗莎和乔的安魂曲》。

《仪式的完成》是个特别优秀的短篇。民俗学家到八棵松村采风，在村口遇到一个锔缸老人，在补一口大缸的裂纹。民俗学家认出这是清朝的龙凤缸，他请教老人，村里谁的故事多？老人说“去找五林”。民俗学家进村后，却打听到“五林”其实在六十年前就拈成“人鬼”，已经被打死了。按村俗，拈人鬼是从活人中抓阄拈出鬼祭奠先祖，拈到鬼符的人要白衣裹身，在龙凤大缸中被活活打死。民俗学家于是说服村民重演一次拈人鬼的仪式，结果，他自己拈到了鬼，村民们按规究，用一块巨大的白布将他从头到脚裹起来，抬起就往外跑。他在恐惧中让仪式停了下来，这毕竟是假的。然后，民俗学家完美地完成了调查，离开村子的时候，见那个锔缸老人就走在他前面，担子“闪着一点火光在公路上漂浮”。他想追上去，距离却缩短不了。这是个当时读得我毛骨悚然的小说，然后，公路上隐约有“五林”的呼唤声，一辆大卡车就将他撞飞起来，他正好就进了龙凤大缸。结尾是，在他的追悼会上，另一位民俗学家说，这只是仪式的完成。

1988、1989年苏童的创作力已经类似1985、1986年的莫言。他的两个重要中篇，都发表在《收获》上。

《罂粟之家》拓展枫杨树的空间，要表达一种耐人寻味的因果。这回地主变成刘老侠，他的性能力亢奋，却生不出一个像样的儿子，前四个都“像鱼似的没有腿与手臂，却有剑形摆尾”，第五个叫“演义”，是个白痴，怎么都吃不饱，老叫饿。因果是从刘老侠接管了曾经是他弟弟刘老信的小妓女、他父亲刘老太爷的姨太太翠花花开始。翠花花原是刘老信送给父亲的，刘老侠从弟弟与父亲手里不仅接了翠花花，还将弟弟种

的罂粟做成生意，成就了罂粟之家。这个家的根基就建立在罂粟上，罂粟与刘老信、刘老侠、翠花花，构成了一种象征。小说一开始，刘老侠终于有了一个不残缺的孩子刘沉草，但他是长工陈茂与翠花花生的。小说中，“我祖父”有说法：“人跟庄稼一样，谁种的谁收，种什么收什么。”陈茂与翠花花种出的这个沉草，给刘家带来了什么呢？他在县立中学毕业后回家，半年后引来了土匪姜龙，姜龙是他念私塾时同学，曾每天背着他去上学。再后来，1949年，曾与他一起打网球的中学同学庐方带着工作队进了枫杨树，发动穷人来清算刘老侠。刘老侠总结家败的原因是，血气到沉草就“杂”了，杂了就败了，所以他说，“我对不起祖宗，我没操出个好儿子。”而他种植的罂粟，也培养了“吞面”的刘沉草。这些人物的结局，也就像“解结”——刘沉草打死了他生父陈茂，刘老侠杀死了翠花花，庐方最后在罂粟缸里镇压了刘沉草。

苏童是极有感悟力的，这感悟力导引他的创作能不断产生裂变。写完《罂粟之家》，他敏锐感觉到枫杨树有关罂粟的意象已经用到了至极，于是《妻妾成群》果断地另起一行，背景换成了陈家花园（南方小城里，那时有很多这样的有钱人花园）。不再用厚重中有些迷惘的莽苍苍色调，一开场就是一个清秀的女学生站在干净的秋阳之下。这小说完全改变了叙述方法，扎扎实实地写故事与人物性格。其按部就班的叙述方法，像民国小说，又似乎本就是《红楼梦》的写法。

深宅里几房太太为争夺一具已经衰老的躯体机关算尽，在宠与失宠的锱铢必较中花容失色，失落、委屈、空虚、顾影自怜中，有年轻少爷带来风乍起，吹皱一池春水……这都是旧小说里写够了的桥段。《妻妾成群》借了这框架，深入追问的是“女人是什么”，或者说“人是什么”的主题。颂莲的说法，女人“就像狗，像猫，像金鱼，像老鼠，什么都像，就是不像人”。

这小说中写得最好的就是颂莲花容失色的过程。她刚进花园的时候，干净，鲜活，自傲自信。进了花园，似乎浮起各种阴影，从不同方

向来侵蚀她的明亮与鲜活，使她时时“浮在怅然之上，悲哀之下”。她懂得名分不是她能考虑的，所以她选择了退而求其次做妾；她会被欲望牵制，“每逢阴雨就会想念床笫之事”；她也深知陈佐千对她意味着什么，知晓自己“想霸道也霸道不起”，明了自己不过是陈佐千豢养的一只猫，却还本能地留有清高，不愿自己为狗。细腻的情态，苏童表现得极有锐度。比如她初次见陈佐千，告别自己，提前过的那个十九岁生日的仪式。比如她和飞浦坐着“虚无地呷酒”，视点中飞浦脖子上暗蓝色血管在微妙地颤动，苏童写她心里“很潮湿”。这样一个内心丰满的女子，最后木然面对紫藤架下那口枯井，人成了物，就有了不起的悲剧分量。1989年我在《读书》上开《最新小说一瞥》的专栏，我记得，评论这小说，我就说，这小说的支架是由颂莲的魅力支撑的，苏童写了这样一个鲜亮生命在这深宅里无奈地被侵蚀、萎黄却不飘零的枯槁史。苏童把梅珊扔进紫藤架下那口井幽蓝色的井水里，让这个颂莲常绕着废井一圈圈地转，一遍遍地说“我不跳井”。他擅长绕梁三日的结尾营造。

这是苏童写得最好的故事，张艺谋后来把它拍成了《大红灯笼高高挂》。南方的陈家花园，故事本都印在粉墙上漂浮的花影树影里。张艺谋却将它移植进森严的乔家大院，放大了小说中陈佐千过生日张挂大红灯笼的氛围。张艺谋不会理解紫藤架、紫藤花与井的关系，颂莲曾经女学生的那些细微妙处，也就都抹杀了。而苏州的苏童的好处，就在这南方温润的细腻之中啊。

3

还记得在太原，到乔家大院，看张艺谋拍《大红灯笼高高挂》的情景。那是个下雪天气，去乔家大院是写报告文学的赵瑜提议的。他说，张艺谋在乔家大院等这场雪已经多时，要拍最后梅珊投井的戏。到了乔

家大院，见到喜滋滋展开着浓眉，穿着棉军大衣的张艺谋，身上落满了雪，忙到顾不上招呼。我们就顺梯子上了房。乔家大院的房顶上都是通的，有隔墙，宛如迷宫。院子关了门，在大雪中寂静无声，雪的衬托下，门窗全是黑的，窗口透着青光。那天的好处，是在全院的最高处，领略了雪光中这座北方院落之美。在高处，看到剧组在飞雪中，一个镜头来回地拍，那是张艺谋极端认真的时代。《大红灯笼高高挂》无疑扩展了苏童的影响力，但观众记住的是效果强烈的“一院点灯”、“二院点灯”，忘记了颂莲曾经清净娟秀的南方学生背景。

《妻妾成群》后，苏童紧接着的三个中篇，接着用细腻的笔触写女人。《妇女生活》以三个章节写三代女人的“一步错，步步错”。娴本来已经倚着孟老板，当上了一线电影明星。只因为怕痛，拒做流产，就断送了一生：孟老板一生气跑了，她变得一无所有，却生下了芝，生下的孩子等于造了孽。芝在母亲的呵斥与她对母亲的厌恶中长大，因想脱离母亲，匆忙嫁给了工人家庭的邹杰。嫁了邹杰住到贫民家里，还是没有自己的空间，又检查出自己没有生育能力，患了抑郁症。邹杰领养了一个女婴，第三代的箫。箫在这个畸形家庭长到十四岁，邹杰因芝满足不了他的性，晚上进箫的房间，驱赶时被娴与芝发现，邹杰卧轨自杀了。箫于是十六岁就离开这家庭下乡，再以使自己患上关节炎的方式回城，一代不如一代，进菜场成了卖猪肉的营业员。退化到她，已经变成一个精于计量着过居家日子的小市民。她把母亲芝送进精神病院，与小杜结婚，怀孕后小杜就有了外遇。无论娴与孟老板、芝与邹杰，还是箫与小杜，女人总是被动方。两人在分居酝酿离婚中，箫有了要男人为女人死的决心，把杀猪刀带回了家。但在最后关头孩子降临，谋杀冰释，新一代降生，妇女生活就又继续延续了。这小说是被故事牵制的，写到箫，无论如何都无可改变命运了。

《红粉》比《妇女生活》写得更冷静，做女人的凄凉都在故事背后。它以解放初的妓女改造为背景，写两姐妹与一个男人被新社会改变的命运。苏童没有写新社会如何将旧人改造为新人，旧人其实只会被埋

葬，是改变不了的，这个事实就足以冷透骨髓。小说中的小萼在回答妇女干部问她，为什么不去做工的问题时说，她做妓女，就因为怕吃苦，吃不了苦，就成了“贱货”。劳动营结束，让她挑选工作，她说，“哪家工厂的活轻，我就去哪家”。本性难移。过惯了靠男人吃饭的日子，自然一见到原来的花花公子老浦就要猪排、牛排、罐焖鸡。而新社会没收了老浦的家产，自然也不可能使他自食其力。他囊中羞涩、穷困潦倒，没有了夹里却还要面子。这两人组合为家庭，老浦只能舍了性命，以贪污公款的方式，为小萼换取短暂的奢华惬意。小说好就好在，写了这样一批旧人真实的穷途末路。与小萼比，秋仪写得更好。秋仪是真爱老浦的，但她恨老浦没出息时那种刚硬，衬托出无路可走，只能走向玩月庵借居的那种无奈（苏童专给一个“玩月”的名称），就显出特别悲凉。小萼与老浦结婚，秋仪面对小萼，“眼睛里闪烁着冷静的光芒，很快那种光芒变得犀利残酷”。老浦是她情感所系，小说不断强调的是她/他们都无路可走。最后，小萼生下了老浦的儿子，老浦却被枪决了。玩月庵拒绝再收留秋仪，亲姑姑家也无立足之地，她只能嫁给弄堂里鸡胸驼背的冯老五。老浦没了后，离不了男人的小萼把孩子留给秋仪，自己跟着北方男人走了。老浦给儿子起名为“悲夫”，上学后老师给他更名叫“冯新华”。小说结尾，冯新华八岁时在床底下找到一个空铁盒，在玩的时候被秋仪收起，锁到柜子里。

冯新华跟在后面问，妈，那是什么东西？秋仪回过头，神情很凄恻。她说，这是一只胭脂盒，小男孩不能玩的。

含义、味道都在故事中，无需佐料，这才是最干净的小说。李少红后来把这小说拍成了电影，外景放在苏州，台词基本都是小说里的，演员也都不错。但小说里秋仪、老浦与小萼的味道，不是王姬、王志文、何赛飞能演出来的。我想，可能因为电影中的角色，都太多渲染染缸里浸泡的感觉。但其实，苏童写妓女与嫖客，无论秋仪、小萼、老浦，都没强调那种味道。他只写他们真实的欲望，真实的个性使然。那种入木三分的旧时代被埋葬的味道，表现出来更困难。电影的具象很难表达小

说的想象空间。

《另一种妇女生活》传播力相对要低，其实这小说的功力绝不亚于《红粉》。这个中篇里开始出现香椿树街这个替代枫杨树的地名。香椿树街就是南方小城那种感觉：街面有各种有了年头的店铺，店铺与小木楼上的民居里，飞短流长。街上是湿漉漉的青石板，闷热多雨，空气潮湿凝重。

这小说的结构变成楼下三个店员，楼上两个小姐。楼上楼下，本是两个世界。楼下是三个女人钩心斗角、锱铢必较的俗世界，有争风吃醋，还有偷情骂俏捉奸。楼上本与外界隔绝，两姐妹二三十年一直凝固在刺绣里，连声息都没有，像一幅褪色的老照片。姐妹之间，当然也有微妙的控制与被控制关系。楼上的世界终是被楼下的店长顾雅仙打通的，她求简少芬绣一对枕套，一步步引这个妹妹下了楼，走进俗世界，有了接近男人的欲望，与姐姐的缝隙越来越大，姐妹就结成了仇。小说结尾，妹妹简少芬结婚搬走了，姐姐简少贞用了一种极端的方式自杀：用无数绣花针扎破了动脉，坐在一张磨得发光的红木椅子上，等血流光。简少芬就变成了与楼下一样的女人，会用生殖器骂姐姐："死也不肯好好地死，死了还要拖累别人。"

外表粗粗拉拉的苏童，没想到能这样细腻地写出女人之种种。他是南人北相，骨子里的苏州细腻，是他真正的资本。

写完这三个中篇，他以足够的自信开始写长篇。第一部长篇小说叫《米》，她的女儿就叫"天米"，余华的儿子叫"海果"。我当时真没想到，他能选择米来依托这个复杂的故事。米是生存的基础，他用米写欲望，他写得最好的，就是真实的欲望。小说一开头，交代过五龙仇恨的由头后，就以姐妹晾晒的衣物为欲望叙述的起点。他写，从衣服淡淡的肥皂气息里，就能联想女孩的身体。在《红粉》里，我也注意到，他一开场就写小萼在解放军的卡车上，看到她的水绿色内裤还在竹竿上飘动。我记得，1988年在南京，我们还都一起笑叶兆言爱用"水绿色"写女

人内裤呢。水绿，是一种如何的诱惑色呢？

4

《米》写仇恨导致恶的滋养，还是一个因果故事。五龙坐在运煤的火车上，从枫杨树逃荒到城里。如果不是因为饿，他就不会遇上码头上的恶霸阿保，不会因阿保留下耻辱的仇恨。同样，如果不是因为饿，他就不会跟着拉米的板车来到鸿记米店，不会因为两姐妹对他的侮辱，更萌芽了仇恨的种子。这部长篇的故事其实不复杂。假如冯老板与他两个女儿有一点怜悯心，五龙就会变成另一个人。他本是靠力气吃饭的本分人，尽管他有本能的欲望。偏偏这一家人视他为狗，大女儿织云被六爷抛弃，又怀了阿保的种，冯老板便使圈套将她甩给了五龙，又花钱给船匪要他的命，偏偏又少给了银圆，以致只卖了他的一根脚趾。五龙是一点点感觉到，“他身体的每一部分都成了米店一家的猎物”，于是开始一连串的报复。他先借六爷的手把阿保的生殖器割了下来，又视织云为性奴。冯老板中风死后，他占有了织云的妹妹绮云，成了米店实际的老板，又策划了对六爷的复仇，先炸了他的公馆，又策划了对他的谋杀。除掉六爷后，他就成了码头兄弟会的头子，成了当年阿保和六爷一样的恶霸。成了恶的代表，他就该承担因果报复了——先是染上了梅毒，兄弟会成鸟兽散后，他成了孤家寡人。随后是，他的第一个儿媳成了妓女，第二个儿媳被日本兵刺死，两个儿子都成了光棍。最后是织云与阿保的私生子抱玉在他身上施酷刑，实施报复，完成了自作自受。小说结尾是，这个垂死的五龙包了一个车皮，装了一车皮的米还枫杨树乡。他临死前对二儿子柴生说，我的脚趾是不全的，两只眼睛是瞎的，曾令以骄傲的生殖器烂掉了，胸腹都掏空了，最后就剩下一口金牙。柴生就将他最后剩下的金牙都拔了下来。说实在，我不喜欢这小说，因为这小说里写人性溃烂，凝结着太多的残暴之恶痂。苏童其实不是莫言，他对城

市其实没有恶毒之心，却非要通过五龙咒骂“狗娘养的下流罪恶的城市”，在“我身上到处都留下伤痕”。小说里最畸形是五龙在米堆上性虐的嗜好，他一次次将米塞进织云、绮云，以及妓女们的阴道。这部小说黄建中将它改编成了电影，一直没审查通过。

随后是《我的帝王生涯》。那段时间苏童英气勃发，写得天马行空，很顺。《我的帝王生涯》的构思杂糅了很多戏剧化的模板，苏童像飞鸟般洒脱俯视着掠过，结构上只用三章，就才华横溢地写完了。前两章写“我”父亲驾崩后，祖母皇甫夫人伪造了遗诏，扶植“我”成为假帝王，垂怜听政。“我”在帝王生涯中学会了专权，学会了残暴。第二章的结尾，皇甫夫人死后，已经掌握了兵权、羽翼丰满的真燮王端文，带着老燮王亡灵在他额上留下的金光闪闪的刺字杀回了京师。端文“像真正的兄长一样”摸了摸“我”的脸说，从宫墙上爬出去吧，去做一个庶民。于是第三章他就开始了奴才燕郎陪伴的庶民生活。这小说的真正价值其实在第三章——苏童让打劫者抢光他们的钱财，真的变成一无所有，然后从庶民的起点，开始流浪生涯，自己组成杂耍班子。我从中依稀能见到德国作家伯尔《小丑之见》的影子。这部长篇的前两章，在我看，失在那些表面看踌躇满志的漂亮而自信的叙述，因为情节太多已被他人打磨过，帝王生涯中太少“我”自己的切肤之痛，叙述就如一件华丽的衣服。衣服越华丽，就越显出肢体干瘪。

第三章好在相对出脱了窠臼。小说中写得好的是燕郎这个人物，论类型，他其实不新鲜，但苏童写了一种质朴又锐敏的奴性——“陛下去走索，奴才就去踏木”、“我能闻到陛下身上的每一种气息”，没有狡黠，除了伺候，他不知道还能做什么。他是这小说中的温润所在。另一个类型化人物蕙妃，好在第三章被苏童安排进凤娇楼，戏剧化地成为帝王流浪之路上的风月相会。苏童让曾经的帝王责怪她：“为什么要跑到这种地方？”让这位曾经的宠妃回答他：“到这里来等陛下再度宠幸。”干脆将戏剧化推至极限，能产生极致的效果。

我不明白，在构思上，苏童最后为何没让这个前燮王组成的杂耍班子进京城，在燮宫后草地上，面对旧日臣相官吏皇亲国戚，完成那场“终极”走索仪式，完成前燮王与现燮王的生死戏剧化面对，却让杂耍班流产于彭国士兵的屠杀，燕郎轻易被杀死了，现燮王也轻易就被烧死了。本来一个在戏剧化中寻找趣味的文本，却回避了最应着力表达的戏剧化结尾。苏童最后安排的结尾是，蕙妃在旧货街上兜售“我”的风月笺，“我”逃出了“伤心之城”，到了少年时代老师觉空的苦竹山，白天走索，晚上读《论语》。《论语》是小说里最空洞的一个道具。

这篇《我的帝王生涯》，鼓荡了张艺谋拍武则天的欲望。张艺谋想拍武则天，由来已久，拍《红高粱》时，就念念不忘了。他期望苏童能写出一个顶天立地的武则天，却不理解，苏童其实既不擅长写剑拔弩张，更不擅长通过尘封的历史，塑造出一个油彩丰厚的形象。他声称，那段时间他泡在故纸堆里苦不堪言——命题作文，捆绑了他的天马行空。而张艺谋，大约也因担心他不能胜任而想出了邀赵玫、须兰、北村等一齐竞技这一题材的主意，那时他已有足够的实力了，但竞技对作家们意味着什么？苏童说他“完全被蒙在鼓里。到知道了，觉得很没意思，这小说就草草收场了”。

我倒觉得，这段时间他真正写得好的是《城北地带》。其中的环境是“文革”中期。“文革”开始时苏童才四岁，这是他以童年视角，看化工厂那三个大烟囱有毒烟雾笼罩下，香椿树街上那些芸芸人事。横跨街面的晾衣竿上的水滴、临河木窗上映出的水光、闪出鱼鳞波却又是浑浊肮脏的河水，以及飘着夜饭花甜香的深巷，回到承载他童年的城北，一切都有了切肤感。

我以为，苏童是以美国作家安德森《小城畸人》的方法，夸张了一个少年眼中的小街人事。《小城畸人》是那时我们讨论过很多的一本小说集。苏童学了安德森，以一种感伤的态度，来嗟叹香椿树街上那些轻薄卑贱的生命，他们轻薄得就像一页页随时都可撕毁的纸——十八岁的

红旗因突发的冲动，就强奸了十四岁的美琪，被判了刑。美琪面对不了投注给她的目光，就带着她剪的蜡纸红心投河成了鬼魂。叙德进洗瓶厂当学徒，被风流的金兰勾引后，没想到父子搞了同一个女人。金兰生了孩子，引导叙德私奔了，叙德的父亲却羞于面对贞洁的妻子，剪了自己的生殖器。小说中的主角达生，最后为了香椿树街的面子，只身一人去赴群架，被打死在煤堆上。那年代这样的群殴很多。这小说的后半部相对前半部，显得有点匆忙，但苏童笔下这些被本能欲望、本能所要维护的自尊损毁的一个个小人物真是写得太好了。他用一个闹钟作道具，就写透了辛酸——小说开头，达生的父亲李修业在闹钟声中匆忙要上班，因自行车被儿子偷走，他借了辆车没刹把，轻易就被撞死了。小说结尾，带了闹钟去赴约的达生，临死前嘱咐“猪头”要把闹钟带回给他母亲，因为她上班要用的。“猪头”在逃逸中忘了，以致他母亲打着雨伞，到处问这个闹钟。

苏童是以温情脉脉的方式写残酷。

5

1995年9月，我以执行主编的身份，接手《三联生活周刊》。《三联生活周刊》当时只剩下方向明与苗炜、王锋、刘君梅、张晓莉四个记者，我只能在挖掘这几位潜力的基础上，借用自己在文学界的资源，邀一些作家朋友帮助写随笔。苏童写得快，马上给我一篇《购物批评》，发表在我主持的《三联生活周刊》第一期（1995年第五期），最后一个栏目“生活广场”上。当时设置的这个栏目，两页篇幅发三篇短小的随笔。苏童在这篇随笔中说到，购物往往是诱惑“不切实际的顾客”，充满好奇心地占有，再弃之若敝屣的过程。他说自己被诱惑，曾从一个偏僻的外汇用品仓库提回一个榨汁机，把家里所有的苹果、橘子榨成汁，一

家三口喝到泛胃酸，才以一种“销赃的心情”，把榨汁机装进柜子的情景。文章最后，他说自己，“从小家境清苦，我们兄弟姐妹四人都从父母那里继承了节俭度日的禀性。但当我偶尔看到我的扔得满地都是的鞋子时，我便无自责地觉得，我在鞋子方面已经背叛了家庭的传统。多年来我买的鞋子已经远远超出了我双脚的消费能力”。

陷入《三联生活周刊》后，我就无暇再关注文学。而苏童则一直在埋头拉车般往前走：1997年他发表了第五部长篇小说《菩萨蛮》，2002年发表了第六部长篇小说《蛇为什么会飞》，都发表在《收获》上。菩萨蛮是唐教坊曲，词牌名，李白的“平林漠漠烟如织，寒山一带伤心碧。暝色入高楼，有人楼上愁”、韦庄的“人人尽说江南好，游人只合江南老。春水碧于天，画船听雨眠”，都是菩萨蛮。苏童要借用这词牌中那种梦境的怅惘？小说中的“我”是一个骑着“天驴”飞行在香椿树街上空的冤魂，他因妻子在仓库自杀而“一时糊涂”，引燃了油罐，成了纵火犯而在狱中也自杀了。苏童就写这个“我”在空中俯视他妹妹带着他几个孩子的艰辛生活。也许他希望通过俯视，对这含冤的一家人产生表现主义或象征的效果？遗憾是他忽略了天上一天，地上一年的时空效果，他没能像莫言2005年创作《生死疲劳》那样，在天上看到地上轮回中的意味。在天上，应该是看不到凡间沉滞般的琐碎的，而这小说中的“我”，却恰恰被封锁在卑微悲惨中。悲惨的源头，他的儿子“独虎”其实是个私生子，他妻子，其实是因生了私生子无法面对才自杀的。这大约是我读到，苏童写得最笨的小说。

《蛇为什么会飞》回到饶有趣味的叙述。小说第一节标题就是“金发女孩来到了车站旅社”，这个女孩是自称“北京人”的瓦房店人，这女孩本来被认为“有点像张曼玉”，整容后却面目全非了。她在盥洗室洗澡时遇到了蛇，裸着跑出来成为观看对象，蛇来自一个货运集装箱，是小说的一个环境。小说提供的空间其实非常有限：金发女孩住的车站旅社，有两个女服务员，一个后来跳槽到蛇餐厅成了蝮蛇小姐。另一个在拉开窗帘洗澡时，恰好被她崇拜的主持午夜情感广播节目的主持人看

到；兑换彩票奖品时，又在拥挤人群中被性侵崴了脚。小说中的主人公，其实是被称为“黑教授”的克渊，所谓“黑教授”，是指黑道上收债，给人“上课”。这个克渊接手的第一档业务，是收车站旅社第一个服务员前夫三万元的债。这位美男总计欠了三十七万的债，处处债主，只求快死，于是事情反过来，变成是克渊低声下气、陪吃陪喝。欠债的人自杀了，他又要帮助包办丧葬。苏童擅长写小空间里这些小人物荒诞、卑微中的彼此善良。金发女孩本是良家妇女，被骗来这里找不到工作，只能去洗头房。克渊对她动了恻隐心、怜爱心，她却决心给他“做一次鸡”。结果是克渊“什么也做不了”，有点像《麦田里的守望者》中的霍尔顿了。这小说不沉闷，好读了，但似乎又被线性叙述牵制，缺了点耐人寻味的什么。

直到2009年的第八部长篇《河岸》（中间还有一部孟姜女题材的《碧奴》），苏童似乎才找到一个合适的叙述角度。这部长篇中，他将视点变为岸与河的关系，岸是包括了香椿树街的油坊镇，河是流经油坊镇的金雀河。苏童采用层层剥笋的结构，小说开始写，父亲生活在由拖轮牵引的一支“向阳”运输船队上，生活方式已经接近鱼类，“我”担心他会变成鱼，但他其实不是船民。他是走投无路，才从岸到的河——烈士遗孤甄别小组看起来轻易的结论，就扒掉了他烈士后代的光荣外衣。扒掉外衣，他成了河匪封老四的私生子，就不再是掌握油坊镇权力的书记，内里的生活作风问题就都暴露出来。“我”母亲将时间、地点、次数，一一拷问出来，记录在工作手册上，离了婚。他愧于自己的行为，说生殖器毁了他，就剪掉了自己（值得注意是，此举似乎是苏童小说中经常出现的意象）。

父亲这个颠倒的荒诞事实对“我”的影响是，父亲没了外衣，“我”也就成了“空屁”。而我掌握了那本母亲记录的工作手册，就掌握了父亲在岸上的性联络图。读到这里，我以为苏童最终会写父亲的历史甄别如何再戏剧化颠倒，没想到突然插入一个找失踪母亲的小女孩慧仙，这女孩到了船上，竟导致本来和睦的船队中的女人开始彼此揭短——这些船民

都因各自历史问题的身份，只能漂泊，因此每条船都想占有这个未来的媳妇。我以为苏童会转而写“空屁”对这女孩畸形的爱，又没想到，无论女孩还是“空屁”，都是写身份带来的荒谬——女孩十四岁就被物色上岸，成了“李铁梅”，穿上李铁梅的外衣，因为不少领导的欣赏，她就成了可培养干部。可脱下李铁梅带补丁的衣服，她又什么都不是了，最后成了人民理发店的理发员。“我”本就已经成了“空屁”，“空屁”是没有光明磊落去爱的底气的，于是只能用窥视的方法，使用代词、密码记录在自己的日记本上（与母亲记录父亲的性爱史对照）。真实面对女孩慧仙，他先是不敢让理发，后想让其理发却因勃起狼狈，一步错步步错，以致也差点让人割了生殖器。这时我才醒悟到，苏童写的就是身份构成的荒诞因果——进一步的甄别，烈士邓少香其实根本没生育，箩筐里的婴孩本是借来掩护的，但“我”父亲，生命被一步步自残，还是只要一个烈属的证明。只要外衣，或者说，有了外衣才有内里。父亲这样，空屁与慧仙也是这样。空屁从被抢走面包，得此绰号起，就无论如何都难有其实了；慧仙则只能被“挂着”。小说结尾，空屁为给临终前的父亲正名，洗净他身体后将他捆绑起来。可他有什么能力去拿到证明呢？什么也做不了，什么都不是，只能想到把烈士纪念碑背回给父亲。鬼使神差，这碑竟真成了礼物，借吊机，竟能吊到船上。到了船上，父亲发现，碑上浮雕，箩筐上婴儿的脑袋没了，与他屁股上鱼的胎记褪去一样。这样一层层体会，这部小说中的表现性、象征性与悲凉感确实超过苏童之前所有的构思。实质他要表达的是，对有/无的反讽，这就是超越他自己的翅膀了。

这小说结尾不是“漏斗”——父亲驼碑投河，成了鱼，“我”就再听不到河的絮语。河与岸的关系又变成怎样呢？傻子举着告示，禁止他空屁上岸了。禁止上岸，意味着切断了河岸干系，无休止放逐了。

2012年，记得我从安徽到南京，曾邀一帮老友在一起吃晚饭，有苏童、叶兆言、黄小初、毕飞宇。我发觉，苏童是无论过了多少年都模样不变的，除了黑框眼镜在他脸上略显老气，在我眼里，那么些岁月似乎都从他身边滑过去了，他还是个虎实的清纯少年。我记得那顿饭上，似乎没聊什么文学，他们交流的多是彼此的股票与房子，我似乎在距离很远的地方。而苏童，还是时时自己游离在外，猛然惊觉，就会跟不上大家的话茬。他是一个并不生活在现实中的作家。

后来就读到了《黄雀记》，我以为，这是苏童写得最好的长篇。螳螂委身曲附，欲取蝉，而不知黄雀在其傍也。黄雀延颈，欲啄螳螂，而不知弹丸在其下矣。我问苏童，黄雀是否就指“黄雀在后”？他说，一时想不出来好名字，就叫这个了。

怎么理解“黄雀在后”呢？这是一部表面荒诞，内里悲伤的小说。苏童是从祖父寻魂开始细腻地叙述的，省略了祖父的身份背景，只说他卧轨、投河，曾自杀两次，都荒诞未死，从此便不死，每年都要为身后事拍一张遗照，招来儿媳的暴怒。自杀自然是1966年的事，但在苏童笔下，现实如只需闪烁提示一下的一抹光影。祖父有一次拍照时，惊叫了一声“破了”，觉得自己的魂飞走了，脑袋空了。香椿树街上的绍兴奶奶就让他买点供品，到祖坟去把魂喊回来。他说，祖坟被刨了，上面盖了塑料厂，到哪儿去喊呢？因此就想到刨祖坟时，曾偷偷捡了两根祖宗的尸骨，藏在了一个手电筒里。他忘了手电筒埋在哪里了，就拿着铁锹到处去挖，挖的过程中展示了他家的地产图——香椿树街其实有一半人家都住在他的地皮上。以这条祖父的线索读“黄雀在后”——他因为找手电筒，就引发了香椿树街人们参与掘宝的热忱，宝未掘到，街被剖开，他就被送进精神病院，床都被拆了卖掉了。孙子保润因为去病院看护他，就凝注了花匠的孙女小仙女，一步步引出家破人亡。装尸骨的手电筒最后是被这个小仙女从房顶捅了下来，那时她已经叫“白小姐”了，是这所老屋里的房客。

祖父与保润应该形成了两条叙述线索。祖父在精神病院里继续找手电筒，因挖树而被罚款，保润就被父母差遣去看管。顺着保润的线索接着读“黄雀在后”——他为限制祖父不去挖树，就有了捆绑的意象。他身处青春期，恋上了小仙女，就有了柳生这个牵线者。花匠贫困的孙女向往光鲜生活，柳生牵线，他就成了她骄横无礼鄙夷的对象。她无礼地侵吞他偷母亲的钱租旱冰鞋的租金，买了录音机。他索债不得反遭侮辱，一气之下偷了她的兔子，本意是为索债，没想到有柳生在后，将兔子偷走烧成了兔肉。他约小仙女上水塔顶上的泵房，本是为了用兔子换押金。兔子没了，他反而变成无理的欠债方，在被羞辱中被捆绑的意念驱动，绑了小仙女。没想到，他绑完小仙女走后，柳生在后，对小仙女实施了强奸。柳家又用钱打点公安、买通了仙女，通过肮脏交易，合伙将强奸罪栽赃于他，他顶替柳生住了牢。

小说分上中下三部：《保润的春天》、《柳生的秋天》和《白小姐的夏天》。白小姐就是《保润的春天》里的小仙女。苏童小说的好处，是从来不落简单因果的窠臼。他笔下的人物，都没有冷酷的恶。按照保润的线索叙述逻辑，《柳生的秋天》和《白小姐的夏天》里，应该是保润的报复，柳生与白小姐的命运。但苏童写保润的报复，其实不过是再借柳生的牵线，重新逼迫白小姐回到当年的水塔顶上，重新捆绑了她。捆绑她干什么呢？只不过是强迫她跳一次“小拉”，从“小拉”再到贴面而已。“小拉”是曾在南京流行的一种邀请女性的舞蹈，那次强奸事件前，柳生曾告诉他，“小拉”是仙女喜欢的，先“小拉”后贴面。强迫她跳完，他说，“从今天开始，我们清账了”，完全出乎白小姐的意料。他在十年牢狱之灾后要找回的公平，那么微不足道。当年他绑小仙女，其实只为找回他的自尊；十年后他所要的对他伤害的补偿，其实又是柳生当年在小仙女那儿轻易就可获得的。那么，保润爱这个小仙女吗？这就是内里的悲伤所在。

从小仙女到白小姐，其实可读到另一种“黄雀在后”——小仙女顺着她的道路，变成了奢华衣服包裹的，气度不凡的白小姐。在《柳生的秋

天》里，她以公关小姐的身份回到精神病院，与承担着负罪感，帮保润照料祖父的柳生相遇。白小姐要柳生还债的方式，是让他去马戏团向驯马师瞿鹰索债。这一段牵走白马与瞿鹰的自杀，看起来是悲壮的插曲，其实是为《白小姐的夏天》作的铺垫。瞿鹰在让柳生牵走白马前说，“我为她妻离子散，我为她无家可归，我们之间谁欠谁还说不清楚”。这个美男子瞿鹰显然只是白小姐原始积累中的一个分子，但欠债总是要还的。怎么还呢？《白小姐的夏天》中，白小姐在男人的森林里游刃有余地穿梭，阅人无数后，竟突然在一位平庸的港商庞先生身上失足，动了情欲怀了孕，苏童的描写是“一条鱼游来游去，最终逃不脱一张撒开的渔网”。这一失足，就导致了她游刃有余的富贵日子一下子终结，原来她虚荣的一切都维系在细如游丝上，一碰就都断了。没了富贵外衣，她就变成脱毛的鸡，必须面对屈辱与伤害。走投无路中，由柳生安排，她蜗居到保润的阁楼上，变成保润的房客。祖父、保润，通过这老屋，到她这里体现的“黄雀在后”是——她将祖父其实是藏在房顶上的手电筒捅下来，扔进了河里，导致结尾，“水下的青苔顺势把她送回了水中”。但这水如果要她的命，又是顺逻辑了。苏童让她仰面浮在水面上，带着她的胎儿，顺流而下，河水助她生产，产下一个红脸婴儿——脸上有一块大面积的胎记，是为“耻婴”。她最后就带着这耻婴住进精神病院里的水塔，水塔又是保润曾经的宿舍，就如她曾居住的保润的阁楼。保润呢？保润在柳生的新婚之夜杀死了他。杀他，就因为白小姐说，他穿走了保润父亲的衬裤，这意味着他在白小姐屋里，也就是在保润的祖屋里留宿了。

这小说不仅结构环环相扣，设置了足够你回味的网状因果，且叙述语言在幽默简朴中找到了极其精妙。比如，十八岁的保润在绑了小仙女后，看红色的水塔上飘着的云，风吹云动，苏童这么写——

> 他觉得自己笨。春天的天空充满谜语，那谜语他不懂。春天的水塔也充满谜语，那谜语他不懂。还有他自己，春天一到，他的灵魂给身体出了很多谜语，他的身体不懂。他的身体给灵魂出了很多

谜语，他的灵魂不懂。

不仅他保润，祖父其实也不懂，小仙女变成白小姐，其实也不懂。小说结尾是，白小姐把保润的衣物与她的耻婴都交给祖父，不见了。那婴儿依偎在祖父的怀里，很安静，与开头所写祖父“以算术的角度眺望”的死亡，形成难以叙说的对应。不必概念，在难以叙说中令你体会难以线性归纳的悲欢离合，我由此才说，这是他长篇创作的巅峰了。

7

苏童的中篇小说与长篇小说都有建树，可他似乎更看重对他短篇小说的评介。他自己说，他对短篇小说很自恋。一个作家，长篇小说可能显示的是气度，短篇小说则要在角度选择中显示智商与情商。苏童的短篇构思，可能很得益于他在广泛阅读中，对短篇在有限空间里表达游刃有余回味的兴趣。他编过一本《影响了我的二十篇小说》的集子，这二十篇中，除莫泊桑的《羊脂球》、麦卡勒斯的《伤心咖啡馆之歌》、胡安·鲁尔福的《佩德罗·巴拉莫》，似乎都是稍长一点的短篇。

其实，苏童1989年给我写《仪式的完成》时，已经在短篇小说里追求一种类似福克纳的《献给艾米丽的一朵玫瑰》那样的调子。2001年他写了《伞》，开头便是“一把花雨伞害了锦红”。雨伞是漂亮的：绿色的绸布面上印着红蘑菇，伞柄有机玻璃里还有玫瑰，伞是道具。人物是两实两虚：小女孩锦红炫耀她美丽的伞，伞被风吹到青春期的春耕手里，无意的口角、争夺，竟导致了强奸。未成年的春耕于是被送进了少教所，锦红的雨伞被母亲踩断了。小说跨度二十年，二十年后，母亲将锦红嫁给一个建筑工人，锦红因拒绝房事，成为家庭暴力的对象。为何不给他做呢？她觉得自己已经给了春耕。离婚后，锦红走进了修自行车的

春耕的车棚，她说，“我们的事，得有个结果”。苏童写春耕见她进车棚，“有点害怕，有点茫然，有一点惊喜的感觉，也有一点虫咬的悲伤”。短篇小说讲究这种细微处的把握。最终，他没选择她，苏童写锦红积累的伤心、痛苦、无助、失望，层次很多。这小说的毛病是顺势叙述，没有回流，锦红后来嫁给了一个快五十岁，还有病的男人。

同样是写被美改变的命运，2004年写《桥上的疯妈妈》，命运磨砺已经变成疯妈妈身后的背景。疯妈妈站在桥头，炫耀她的旗袍与旗袍裹着的身材，旗袍是道具，人物是两实三虚。两实是曾经的美人疯妈妈与现在的美人崔医生，旗袍是美与辛酸的载体。三个虚写的人物，第一个绍兴奶奶是为交代疯妈妈疯之根源而设，她说，“你就是思想坏了才倒霉的，思想一坏，生活作风也坏”。生活作风，具体就体现在旗袍上。疯妈妈自己说，她原有六件旗袍，让素素爸爸剪坏了五件。第二个虚写人物是裁缝店的裁缝，崔医生被疯妈妈的旗袍吸引，买了红丝绒也要做一件，做旗袍就要找裁缝。裁缝要量身材，崔医生与疯妈妈要在灯光可映出的布帘后换衣服，李裁缝的吃豆腐、悄悄占便宜，就成为这构思中的回流，特别重要的一抹暖色。更重要还要借他铺垫——量完尺寸，他说，琵琶扣要拆一个下来，不照着样子他不会做，于是用别针偷换，导致了疯妈妈发现后惊恐，精神病发作，引出第三个虚写人物崔医生的丈夫。崔医生的丈夫是卫生局的干部，他叫来了救护车，疯妈妈见车上下来人就“蜷缩成一团，整个身体都剧烈颤抖着”。她被送往精神病院，她的女儿素素就成了孤儿，在她的惊恐中，装着为美曾受过的所有的伤害，比《伞》的构思高级了。

这一年苏童写的另一个短篇《私宴》其实有点夸张。他写一位在北京已经风光了的博士包青，过年回乡探亲，被胁迫参加一个老同学的私宴，被迫重新丧失尊严的过程。这位老同学大猫乃当地土豪，小说也是两实两虚的人物配置——另两个同学，女同学程少红扮演三陪的角色，大猫甚至可以要求她当众跳脱衣舞。男同学李仁政则是俯首帖耳的跟班，他告诉包青，“没钱，好人也变坏人”。苏童有意夸张了金钱的作

用，写贫富差距构成的同学关系，他写斯文者包青在酒席上的拘谨、尴尬与拙劣，这个包青原来也在大猫手下毫无尊严地受尽屈辱的。这篇小说好在，私宴劝酒的过程中，写包青因其善良的本质而一步错步步错：先为程少红不跳脱衣服，后为间接伤害了李仁政，他“尽力做好自己该做的事”，最终只能因不胜酒力而坐在大猫脚边，喝掉了最后一杯酒。大猫则借醉酒，让他擦鞋上的泥，打了他的耳光，完成了对他身份的羞辱。

我其实更喜欢苏童后来写的《拾婴记》与《香草营》。《拾婴记》写一个裹着金葵花棉袄的熟睡弃婴，被放在了罗礼文家的羊圈里，苏童用这样漂亮的叙述：“母羊以为陌生人送来了一堆葵花”，婴儿身上的香气，“让母羊想起了春天清晨的草地，还有夏天在河边失散的一头小羊羔”。这小说的主角，其实是女婴，她清晨被发现后，招来枫杨树乡妇女们的围观，大家就劝罗礼文的老婆卢杏仙收留这孩子。卢杏仙说，“她要是一头羊，我就留下她了，羊吃草，不花钱不占口粮”。然后就写女婴不断继续被遗弃的过程：卢杏仙让小儿子庆来送到政府去，庆来把她送到幼儿园的窗下；幼儿园不收，李六奶奶只能让外甥送政府；政府午间休息，李六奶奶的外甥只能把婴儿放在花坛边；人们认为这是枫杨树人的弃婴，最后，女婴重新回到罗礼文家的羊圈里。等卢杏仙早晨起来，重新见到箩筐，箩筐里葵花棉袄还在，羊圈里多了一头小羊，羊的眼睛里有眼泪。这是一个以诗意将冷暖纠结在一起的极优秀的构思，原来小说还可以这样写！

《香草营》的构思同样出乎意料——香草营其实是一条与医院一墙之隔的陋巷。还是四个人物的结构：有名望的梁医生与女药剂师偷情的需要，勤杂工老孙帮梁医生租了小马的房子，小马在院里养了很多鸽子。梁医生与药剂师在偷情中后来发现，房主小马其实是把房子租给了他们，自己住在鸽棚上。也就是说，他们的行为都在小马的监视之中，于是梁医生提前退租了，药剂师与梁医生的浪漫史结束了，梁医生觉得小马手里掌握了他的把柄，小说就走向了梁医生感觉到小马会有“行

动”的悬念上去。随后故事发展，却走向相反的方向——小马得了癌症，住进了医院，梁医生去看望时问起他的计划，小马其实只想巴结梁医生的关系。有求于他什么呢？其实不过是想在他已经有限的生命期内当个养鸽协会的秘书长。高高在上的梁医生当然觉得这渺小事不值得动用他的关系，就将其束之高阁了。小马的癌症无法手术，时日无多，就对梁医生食言发泄了愤怒，梁医生却觉得自己并不亏欠小马什么。最后是小马的鸽子，脚上系着黑布飞上了梁医生的窗台，“鸽子的羽毛看上去很湿润，像是被雨水淋湿了”。它构成了结构上的“漏斗”，让你想“香草营”这个巷名，梁医生与这个表面卑贱的小马之间，构成了什么呢？短篇小说因篇幅有限，是在有限空间里通过巧妙构思，争取更多回味的余地。苏童这些短篇小说的语言已经好到经常令人敢不击节，构思中的柳暗花明也常令人会心而自叹——他写了三十年，居然还在青春期。只要还年轻，就仍然有无限的可能性。